

UNIVERSAL
LIBRARY

OU_224591

UNIVERSAL
LIBRARY

OUP—831—5-8-74—15,000.

OSMANIA UNIVERSITY LIBRARY

Call No.

6.1512

Accession No.

18619

Author

Dr. J. S. S. S. S.

18719

Title

Dr. J. S. S. S. S.

This book should be returned on or before the date last marked below.

فنون سیطرہ و جمال الیہ

فن، فنکار، اور عمل

ۛ

از

محی مظفر حسین

ناشر

لیا پبلشنگ ہاؤس مقبرہ جناب عالیہ گولکنج ٹھکانہ

اسٹورن کیمپس عکس ایڈیٹریٹس ہاؤس

الک۔ بلقیس ضیا

مشاہد پر سر لکھنؤ

قیمت

پانچ روپے آٹھ آنہ۔

بسم اللہ

کتاب اور مصنف

از ناشر

کسی کتاب پر دیدہ باچہ اور مقدمہ لکھنے کی رسم استفادہ فرمودہ اور غیر ضروری ہو چکی ہے کہ محتاط راہ باب قلم اپنی کاوش کو حتمی الا ممکن اس مامون و محفوظ رکھنا چاہتے ہیں۔ اس سے مراد نہیں کہ جو حضرات کسی کتاب پر رحمت خامہ فرسائی فرماتے ہیں وہ نعوذ باللہ اپنے فرض کو کس خوبی انجام نہیں دیتے بلکہ ہوتا یہ ہے کہ غلط قسم کے اخلاقی تکلفات نے جو فضا پیدا کر رکھی ہے وہ ایسے موقعوں پر صحیح رائے کے اظہار کی اجازت نہیں دیتی اور خاطر عیوب سے چشم پوشی کرتے ہوئے محاسن پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے جسے اب پڑھنے والے اس شدت سے محسوس کر چکے ہیں کہ اس قسم کے اوراق کو نظر انداز کر کے اصل کتاب کا مطالعہ شرفع کر دیتے ہیں۔

چنانچہ "فتون لطیفہ اور حالیات" سے مصنف محمد بن ظفر حسین صاحب نے بھی مجھے مسودہ اشاعت کے لئے دیتے ہوئے یہ سختی کے ساتھ تاکید کی کہ میں ان کی کتاب پر کسی سے کچھ لکھوا کر ماحول آفرینی نہ کروں۔ گرچہ حقیقت ہے کہ اکثر و بیشتر مشاہیر ان سے متعلق اظہار خیال کرنے کو عادات تصور کرتے ہوئے یہی آواز پر لبیک کہہ سکتے تھے۔ اور اگر

مدی سے جو کچھ وہ ہیں صرف انہیں دیکھنے والوں کو بتا دیتے تو
 اس نوع کا تعارف میرے خیال میں دیا چھ و مقدمہ کی فہرست میں
 نہیں آتا لہذا مجھے گوارا لکھا اور میں چاہتا تھا کہ چند سطریں کسی بالغ نظر
 سے اس کتاب پر لکھوا لوں۔ اس لئے کہ کسی موقع اور ممتاز فرد کا
 تعارف ذی علم اور بیدار مغز ہی انسان کی زبان سے کھلا معلوم
 ہوتا ہے۔ لیکن مجھے افسوس ہے کہ ہمیشہ میری اس خواہش کو جناب
 محمد مظفر حسین صاحب نے رد کر دیا۔ وہ تو کہتے کہ میں نے خیر اشاعت
 کا سلسلہ شروع کیا ہے اور میری خاطر سے وہ تعاون و اشتراک کرنے
 پر مجبور ہو گئے ہیں ورنہ ان کے رنج و فحاشی قلم کبھی منظر عام پر آنے کی
 رحمت گوارا نہ کرتے۔ لکھنا ان کے لئے ذریعہ معاش تو ہے نہیں جو
 کام کو کام سمجھ کر کریں بلکہ تقریباً جب طبیعت موڑ میں ہوئی تو معلومات
 کا خزانہ نمایاں ہوا اور پھر اس طرح متفصل کر دیا گیا جیسے یہ نسلاً بعد
 نسلاً مامون و محفوظ رکھنے کے لئے جمع کیا گیا ہے اور اس کی طرف نظر
 بھر کے دیکھنا کبھی جرم ہے۔

اسی لئے تقریباً پانچ کتابیں مکمل ہونے کے باوجود زیر طبعیت
 سے آراستہ نہیں ہو سکی ہیں لیکن اب انشاء اللہ یکے بعد دیگر
 یہ سب کی سب خدیا پبلیشنگ ہاؤس کے توسل سے منظر عام پر
 آجائیں گی اور اب علم و دانش کی محفل میں ایک گرانقدر ذخیرہ
 جمع ہو جائے گا۔

اس ذخیرہ اندوزی کا موقع محمد ظفر حسین صاحب کو جہاں اپنی ذہانت و ذکاوت کی وجہ سے ملا ہے وہاں ان کی ریاست و خوشحالی نے بھی تعاون کیا ہے۔

پٹنہ کے ممتاز رئیس مسٹر عبدالحکیم صاحب بیرسٹریٹ لامرچوم و مقبول کے یہ بڑے صاحبزادے ہیں ابتداء سے تعلیم و تربیت دونوں مقبول ہوئیں اور اسی کا نتیجہ ہوا کہ ذہنی درجوں نے وہاں ہو کر شعور میں بختی اور زندگی بخش دی عنقدان شباب میں ایڈوکیٹ ہو کر پٹنہ ہائی کورٹ میں جلد گھر ہوئے۔

لیکن جب اللہ کا دیا سب ہی کچھ موجود تھا تو پھر کیوں دس سے چار تک ہائی کورٹ کی خوبصورت عمارت میں بیٹھے جوڑ توڑ کیا کرتے صرف دو دھائی سال تک ہائی کورٹ پار کی شرکت کے بعد پیشہ سے کنارہ کش ہو کر آزاد زندگی بسر کرنے لگے

اب ان کا مشغلہ محض مطالعہ رہ گیا اور اس طرح پڑھنے لگے جیسے علوم و فنون کی روح کو اپنے اندر جذب کر رہے ہوں اسی کا یہ نتیجہ ہے کہ علم ان کے رنگ و ریشہ میں روح بس گیا ہے اور جملہ موضوعات سے آشنا ہو کر اب ایک ایسی منزل پر کھڑے ہیں جسے اجتہاد کی منزل کہنا چاہیے۔

آپ۔ اقصیٰ نہ تو افلاطون کی زبان میں باتیں کرتا پائیں گئے
ارسطو کی بولی بولتے دیکھیں گے بلکہ ان مفکرین اور اسی قبیل کے

دوسرے حضرات سے استفادہ کرتے ہوئے اپنی ایک اے کھتے ہیں اور انفرادیت کو قائم کر کے کہیں پر کسی میں جذب ہوتے ہوئے محسوس نہیں ہوتے۔

مجھے ان کی اسی خصوصیت نے ان کا دالہ دشیدرا بنادیا ہے۔ ورنہ میری طبیعت کا پندار نہ تو دولت و ثروت سے مرعوب ہوتا ہے نہ نجابت و شرافت سے۔ اس لئے کہ مجھے آنکھ کھول کر ایک ایسی ذرا کا رضامندی تھی جس نے لاشعوری طور پر استغنی المزاج کر دیا ہے اور حالات کے تغیر و مالی مشکلات کے شدید ترین ہجوم میں بھی زبردستی کبھی میری فطرت میں زلزلہ داخل ہو سکی۔

میرے ذہن میں غیر معمولی صلاحیت کا ایک تصور ہے جسے اب مقیاس یا معیار کہہ سکتے ہیں اور اسی پر میں ہر صاحب علم کو تولدے ہوئے رائے قائم کرتا ہوں محمد مظفر حسین صاحب تمام تر میرے معیار پر پورے اترے ہیں اور اسی لئے میں ان کا معقد ہو گیا ہوں۔

یہ اعتقاد بلینڈ فیتھ یعنی اندھا نہیں ہے۔ گو چشم بنگر تو میں نے کبھی کسی چیز کو دیکھا ہی نہیں اپنی استعداد کے موافق ہر شے کو مدلول پرکھا ہے اور کچھ کوئی رائے قائم کی ہے۔

مظفر صاحب پر اظہار رائے بھی کسی وقتی جذبے کا نہیں ہے۔ میرے حقیقی برادر سنی اور عزیز ترین دوست حکیم محمد بشیر صاحب محمود لکھنؤی مرحوم کے توسل سے مجھے ان سے نیاز

حاصل ہوا اور تقریباً بیس سال سے مختلف موضوعات پر انکی گفتگو
سننے کا موقع ملا ہے وہ بھی اندھوں میں کانے راجہ کے طور پر نہیں
بلکہ تالیف ادب اردو کے مترجم مرزا محمد عسکری صاحب مرحوم پروفیسر
سمیع محمد حسن صاحب ادیب مولانا شفیع صاحب پرنسپل مدرسہ عالیہ
ڈھاکہ اور اسی قبیل کے دوسرے بالغ فطرت انسانوں کے جھرمٹ میں ہیں
جس انداز سے متعدد سبکدوش پانچویں نسل افشا نیاں کرتے پایا اس نے
مرید خاص بنا کر بیعت کے لئے آمادہ کر دیا۔

کہنے کو تو اسے فطری اور خلقی استعداد کہہ دیا جاسکتا ہے مگر میں
یہ سمجھتا ہوں کہ محمد مظفر حسین صاحب نے غیر معمولی محنت اور کاوش
سے اپنی تعلیم میں کوشش کی ہے، مطالعہ کا ایک خاص انداز
اٹھایا ہے اور مطالعہ گہرائی سے کرتے ہیں۔ ایک ایک سطر کو جذب
کرتے ہیں۔ اور ہر سطر کو ایک ذاتی فکر و کاوش اور غور و خوض کے مواد کے
طور پر استعمال کرتے ہیں۔ ”جذبہ تلاش“ ان کے مراج میں داخل
ہے اور اسی نے جس کا وہ مادہ پیدا کر دیا ہے جس کی
برکت سے بحرِ ذخا میں غواہی کرتے ہوئے ہمیشہ موتی نکال لاتے ہیں
اور آپ اُن کا دامن از اول تا آخر گہرا آبدار سے پُر دیکھیں گے۔ اور
مگر علم سے حاصل کئے ہوئے ترانے کے پہلو پہلو ایک اور خزانہ دیکھیں گے
جو خود انکی فکر نے اپنی محنت اور کاوش سے حاصل کیا ہے۔ جو خود انکی
فکر خیال خیر سے تراوش ہوا ہے انکا اپنا ایک مدرسہ فکر ہے اور وہ آکا

سے علم یا تعلیم ہیں۔

سیر و سیاحت کا بے حد شوق ہے اکثر و بیشتر دارجلنگ کشمیر منصوری یا پھر کلکتہ بمبئی، لاہور لکھنؤ، دہلی وغیرہ نقل جاتے ہیں اور تین تین چار چار ہینہ وطن سے غائب رہتے ہیں۔ اور اس انداز سے کہ گھر والوں کو علم بھی نہیں ہوتا کہ وہ کہاں ہیں؟ بس اتنا ہی غریبوں کو معلوم رہتا ہے کہ ”پتہ سے باہر گئے ہوئے ہیں۔“

شاید یہ صورت وہ اس لئے اختیار کرتے ہیں کہ ہمیشہ عقل کی پاسبانی گوارا نہیں ہوتی اور کبھی کبھی دل کو تنہا بھی چھوڑ دینا ضروری سمجھتے ہیں۔ مگر خواہ سفر ہو خواہ حضر، خواہ تماشہ بینی اور سیر ہو خواہ کتب بینی اور فکر انکے مذاق میں بڑی کثرت اور تنوع ہے۔ متعدد علوم و فنون کی کتابیں دیکھتے ہیں۔ بیوریم، آرٹ گیلریاں، نمائشیں ان کی خاص آماج گاہیں ہیں اور دور دور دور ان کے تعاقب میں نکل جاتے ہیں۔ اجنبی شہروں میں گھنڈر اور آثار و قدیمہ سے لیکر جدید ترین کارخانے اور فیکٹریاں سب کچھ دیکھ ڈالتے ہیں۔ نغمہ رقص، سینما سے خاص شوق ہے اور کثرت سے سنتے اور دیکھتے ہیں۔ اسی آواز و فایز اقبال، رنگ و رنگ زندگی اور کثرت مشاہدہ اور تعمق مطالعہ کا ثمرہ مدنون بطیفہ اور جمالیات ہے جو اس وقت آپ کے ہاتھوں میں ہے۔ انکے مذاق، مشاہدہ اور مطالعہ کا مرقع تو خوان کی تصنیف ہے جس میں آپ خود ان کی کھینچی ہوئی ان کی باطنی تصویر دیکھیں گے۔ مگر رخصت سے

قبل میں صورت ظاہری اور سیرت باطنی کی ایک لفظی تصویر دکھا کر
اجازت چاہوں گا۔

گوارانگ، عمیق آنکھیں، پتھر پر بدن، لانا باقد، شکسپیر سے ملتے
جلتے بال اور ہونٹوں پر کھیلتی ہوئی مسکراہٹ انھوں نے دنیا کو بہت
صحیح طور پر دیکھا ہے اسی لئے خود بھی سنستے رہتے ہیں اور دوسروں کو
بھی سنسنے کا موقعہ دیتے ہیں۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ دوسروں
کی خوشی انھیں زیادہ عزیز ہے اور میرا ذاتی مشاہدہ تجربہ ہے کہ
وہ دلمے درمے درمے دو گون کے ساتھ پیش آتے رہتے ہیں مگر اس
انداز سے کہ دانتے ہاتھ کی بائیں ہاتھ کو خبر نہیں ہوتی۔
انھیں انسان عزیز ہے انسانیت عزیز ہے اور نبی آدم کی زندگی
عزیز ہے۔ وہ اسے تازہ دم دیکھنا چاہتے ہیں۔ بس

پیش لفظ

یہ کتاب میری تصنیف نہیں و اتفاق، کی تصنیف ہے اور اتفاق کی تمام تصانیف کی طرح تنظیم، تکمیل، سیرجالی اور تراش و خراہ میں غیر خاطر خواہ تنظیم میں تھوڑا روبرو بدل تو ممکن تھا۔ اور اس عیب کا بار میرے دوش ناتوان پر ہے مگر تکمیل اور سیرجالی میں کمی، خود شان تصنیف میں مضمون تھی۔ اور اس کا بار اس اتفاق کے سر ہے جو تصنیف کو وجود میں لایا۔ مگر یہ بار بھی اُس کے کاندھے سے اتر کر میرے ہی کاندھے پر چلا آیا جب میں دوستوں کے کہنے میں آکر ایک ایسی شے کی طباعت پر راضی ہو گیا جو دراصل کسی طرح اس کی اہل نہ تھی۔ حقیقت چند منفرد مضامین کا مجموعہ ہے جو وقتاً فوقتاً ایک بے تکلف صحبت میں پڑھ گئے۔ دوستوں کی نشست ہوتی تھی جو ہم مذاق تھے۔ اور ہم مذاق کی قدر مشترک فنون لطیفہ سے دلچسپی اور ان پر تبادلہ خیالات تھا۔ گاہ گاہ لکھے ہوئے مضامین پڑھنے کی بھی فوریّت آجاتی تھی۔ مشغول لوگ، اہلّت محدود ہوتی تھی۔ اور درمیانی وقفے لائن لائن ہو جاتے تھے۔ ہر مضمون کو کسی اور سے نامتعلقہ رکھنا ہوتا تھا کہ بذات خاص ایک مستقل شے ہو سکے اور اپنی تفہیم کے لئے ماقبل و مابعد کا محتاج نہ ہو۔ اس شرط کی تکمیل میں بعض خیالات یا ٹکڑوں کی تکرار لازم آجاتی تھی جو اک مسلسل بیان میں اب قند مکرر کی طرح معلوم ہو سکتی ہے۔ میں نے

لزوم مالا یلزم کے طور پر دو ایک قیود اور بڑھا رکھے تھے۔ ایک
 یہ ہے کہ پیچیدہ یا بہت مختلف فیہ مسائل کے بیان میں صرف اپنی
 ذاتی رائے اور نظر پر پیش کرنے پر بس نہ کروں۔ بلکہ بیجانے اور
 وقت کی قید کو ملحوظ رکھتے ہوئے پہلے موضوع کلام کا ایک مختصر
 گہرے حقیقی الامکان ایک اجمالی اور جامع خاکہ پیش کروں تاکہ اُس
 کے اکثر پہلو منظر عام پر آجائیں اور اُس کے بعد اپنا طبع اور
 زاویہ نگاہ صاف کر دوں۔ دوسرے یہ کہ ایک ہی شے کی مثال
 کو چند سیاقوں میں لاؤں تاکہ اسی شے کے مختلف زاویے ذہن
 نشین ہو جائیں۔ اور مثالوں کی وحدانیت سیاق کو اندر روشن
 کر دے۔ کیونکہ اسی شے کو چند زاویات نگاہ سے دیکھنے میں اوس
 کی اجمالی تفہیم بھی بڑھ جاتی ہے اور پس منظر اور محل صرف بھی اور
 ابھر آتا ہے۔ اور تیسرے یہ کہ مثالیں حتی الامکان ایسی لاؤں
 یعنی ایسے علم و فنون سے لاؤں جن میں پیش نظر محل صرف خاص
 طور پر نمایاں ہو۔ موقع محل اور سامعین کے اعتبار سے تو
 یہ باتیں باموقع، پر محل اور مناسب پڑتی تھیں۔ اور سننے کے بعد
 تبادُلہ خیالات نامانوس مثالوں یا ابھکی ہوئی باتوں کو سلجھا دینے
 اور صاف کر دینے کا موقع بھی فراہم کر دیتا تھا۔ طباعت میں
 بھی میں نے لزوم مالا یلزم کو برقرار رکھا۔ کیونکہ تھوڑی تکرار کے
 اگرہ کو میں نے تفہیم مطلب کے نا صاف رہ جانے پر توجہ دی۔ اور

دوسرے تکرار بھی دراصل تکرار نہیں کیونکہ سیاق و سباق اور محل صرف بدل جاتے سے بات کا داخلی مفہوم بھی بدل جاتا ہے گو ظاہر صورت برقرار رہتی ہے۔ اور کچھ پیچیدہ اور بہت مختلف فیہ ہونے کی حیثیت سے بعض باتیں شاید تکرار کے ساتھ مطالعہ کی محتاج بھی ہوں۔

اتفاق پر اختیار کس کو ہے ؟ اور اگر زیر اختیار ہی ہو تو اتفاق کیوں نہلائے ؟ چنانچہ اتفاق میں ایک در اتفاق بھی پیدا ہو گیا۔ یعنی جس طرح تصنیف ٹکڑے ٹکڑے کر کے وجود میں آئی اُسی طرح طباعت بھی ٹکڑے ٹکڑے کر کے ہو رہی ہے۔ اور ہر جزو کے کسی اور جزو سے نامتعلقہ اور بذات خاص ایک مستقل شے ہونے کی شرط برقرار رہ گئی۔ اس موقع پر بھی یہ شرط پہلے ہی کی طرح بعض بعض خیالات اور جزئیات کے دوبارہ اعادہ سے پوری کی گئی۔ موجودہ تصنیف ایک زنجیر کی صرف پہلی کڑی ہے۔ مگر جو طباعت کے اعتبار سے صرف ایک پہلی کڑی ہے وہ مکمل خاکے اور اپنی اہمیت اور افادیت کے اعتبار سے بنیادی اور اساسی بھی ہے۔ بعد کی تصانیف زنجیر کی صرف باقی ماندہ کڑیاں ہی نہیں بلکہ اس اساس پر ایک دوسرے سے علیحدہ علیحدہ دوسری اور تیسری منزلیں بھی ہیں۔ فنون لطیفہ اور جمالیات تمام فنون کا تعارف اور ان کے مشترک اور عام نظریاتی مسائل

کا ایک طائرانہ مطالعہ ہے۔ اس مطالعہ میں آپ اُس دھامے
 کا اور کھٹام لیں گے جو ایک لائنجی ڈور کی طرح تمام اضافہ خوں
 میں دوڑا ہوا ہے اور سبھوں کو ایک سلک مروارید کی طرح آپس
 میں گوندھے ہوئے ہے۔ اور پھر آپ اک لائنجی ڈور کے وہ
 مقامات بھی دیکھیں گے جہاں یہ مشائخوں میں بھومے نکلتی ہے
 اور ہر شاخ کا ایک نیا اور مخصوص رخ اور منہاج قائم ہونے لگتا
 ہے۔ آپ فن کاروں کے دل میں اتریں گے اور اُس کی دھڑکن
 دیکھیں، سنیں اور محسوس کریں گے۔ اون کے کنکڑہ خجیل پر
 بڑھیں گے اور اک ٹخیلہ دنیا کا تماشاہ کریں گے۔ اور آپ فن
 فنکار اور عمل میں جو رابطہ ہے اُس کا سراغ پا جائیں گے۔ اُس
 کے بعد آپ اُن مقامات اور پس منظروں کا مطالعہ کریں گے جو
 تمام جمالیاتی اور تنقیدی بحثوں کا دار و مدار ہے یعنی وہ فلسفیانہ
 قالب اور خلکے جن میں تمام اصولی اور نظریاتی بحثیں دھنتی ہیں۔
 دھنتی جلی آتی ہیں۔ اور اکھی مدتوں دھنتی رہیں گی۔ اور وہ
 منتہا اور قبلہ دیکھیں گے جہاں تک بحثوں کو پہنچا دینا بحثوں کا سطح
 اور نصب العین ہے۔ اور جہاں پہنچ کر بحث کا سلسلہ اختتام کو
 پہنچ جاتا ہے۔ اور آخر میں آپ اُس "ہنگامے" کا تماشاہ
 دیکھیں گے جس پر یہ قول غالب — "طہر کی رونق موقوف ہے۔"
 یعنی جدید فنکاروں اور عملوں کے بعضے اُن حقائق کا مطالعہ

کریں گے جن کو انقلاب کا اعتبار حاصل ہے۔

پہلی کڑی اسی مقام پر ختم ہوتی ہے۔ تمام فنون لطیفہ کے مشترکہ اور عام نظریاتی مسائل کے ایک طائرانہ جائزے کے بعد ان تمام اضافات میں سے ایک صنف کا بعد کو کسی قدر تفصیلی مطالعہ کیا گیا ہے۔ اور اس کے چند بنیادی اور اُبھکتے ہوئے مسائل کو باکھ لگایا گیا ہے۔ یہ صنفی مطالعہ اس طرح کیا گیا ہے کہ جمالیات کے عام نظریاتی پہلو ذہن میں ہیں اور وہی اس مخصوص صنفی مطالعہ کے گویا کہ خاکے ہیں۔ ظاہر ہے کہ مخصوص صنفی مطالعہ کے ساتھ جمالیات کے عام نظریاتی پہلو بھی اُگڑھن میں ہوں تو اضافہ اور لطیف دونوں دو بالا ہو جائے۔ مگر چونکہ کوئی ضرر نہیں کہ دوسری تصنیف کا پڑھنے والا پہلی پڑھ چکا ہو یا عام نظریاتی باتوں میں اتنی دلچسپی رکھتا ہو کہ بیحد مضامین پڑھنے کی زحمت گوارا کرے اس لئے ضروری اور مفید مطالب باتیں مختصر اجا بجا بیان کر دی گئی ہیں۔ عدیم الکفر صحت یاחד و دہ دلچسپی رکھنے والوں کے لئے یہ مفید ثابت ہوں گی۔ اور اک کتاب کی حیثیت سے دوسری تصنیف کو پہلی سے بے لگاؤ کر دیتی ہیں۔ یہ دوسری کتاب ”فن ادب“ کے ساتھ مخصوص ہے اس میں پانچ ابواب ہیں جن کی سرخیاں ”فن ادب“ — ”ادب اور فلسفہ“ — ”فن تنقید اور اس کے کچھ اصول“ —

”نظم“۔ اور ”غزل“ ہیں۔ آج کا ہر علم دوست اور طالب العلم جانتا ہے کہ پچیس کس قدر اچھی ہوئی ہیں۔ تمام اکھنوں کے سلجھا دینے کا منصوبہ تو میرے خیال میں محض ایک ”جوش جنوں“ کے مظاہرے کے سوا اور کچھ ہو ہی نہیں سکتا۔ اور نہ کوئی قطعی اور ”آخری“ معیار و نظریہ تنقید محض ”شوق فضول و جرأتِ زندانہ“ سے زیادہ وسیع یا معتبر ہاں بعض اکھنوں کے سلجھانے اور بعض گڑبوں کے ڈھکیا کر کے کی کوشش کی جاسکتی ہے۔ یعنی اس طرح کی محدود اور بندھی ہوئی کوشش کم و بیش بار آور ہو سکتی ہے۔ میں نے اپنی بساط بھر بعضے گم ہیں کھولنے کی کوشش کی ہے مجھے امید ہے کہ کوششیں رائیگاں نہیں گئیں۔ اور پڑھنے کی زحمت گوارا کرنے والا اگر ہوں تو بالکل جوں کی توں نہیں پائے گا۔ کتاب کے مطالعہ کے بعد ادب کے بعض مسائل کی گرفت قوی تر ہو جائے گی۔ بعضے تاریک مقامات روشن ہو جائیں گے۔ بعضے قہقہے ہاتھ آجائیں گے اور گرہ کشائی کیلئے کچھ مفید معلومات فراہم ہو جائیں گی۔

تیسری کڑی کو دوسری سے وہی نسبت سے جو دوسری کو پہلی سے یعنی جس طرح پہلی کے وسیع تر مواد سے تفصیلی مطالعہ کے لئے ایک جزو انتخاب کر لیا گیا تھا، تمام فنون لطیفہ میں فن ادب اسی طرح پھر دوسری کے وسیع تر مواد سے تفصیلی مطالعہ کیلئے اسکا ایک جزو انتخاب کر لیا گیا ہے۔ تمام اصناف ادب میں شاعری اور جس طرح

پہلی میں بیان کئے ہوئے نظریات و اصول گویا دوسری کے مقدّمات
 اور خاکے ہیں اسی طرح دوسری میں جو نظریات و اصول بیان
 کئے گئے ہیں اور معیار و مقیاس قائم کئے گئے ہیں وہ
 گویا وہ مقدمات اور خاکے ہیں جن کو ذہن میں رکھ کر
 بعض شعرا کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ قطعی بے تعصبی تو اک عفتا ہے
 جس کا وہم صرف ناخود شناس دماغوں میں اپنے وجود کا
 یقین ابھارتا ہے۔ عقل و فکر حاکم اور قالب گر نہیں۔ بلکہ
 محکوم اور سایہ کے ہیں ڈھلی ہوئی ایک قدر ہے۔ وہ چھپی ہوئی
 خواہشات اور حجت الشعوری تقاضوں پر متصرف نہیں ہوتی،
 ان کو اپنے سایہ کے میں نہیں ڈھالتی بلکہ خود ان کے صرف میں
 آجاتی ہے اور ان کے قالب میں ڈھل جاتی ہے۔ وہ
 فنکار نہیں بلکہ آلہ اور اوزار ہے جس کو دہی ہوئی خواہشیں اور
 لا شعوری تقاضے اپنے اغراض و مقاصد کے حصول کے لئے
 صرف میں در لاتے ہیں۔ نقد و نظریں ناقد کے داخلی و جانات
 دخیل ہو ہی جاتے ہیں۔ ذاتی مذاق اپنے مذاق کے رنگ پہن
 چن کر لگا ہی دیتا ہے۔ ہاں بغیر بے تعصبی کا نعرہ کھڑے ہوئے
 یعنی بغیر بے تعصبی کا دعویٰ کئے ہوئے ایک حتی المقدور
 حقیقی اور خارجی معیار و مقیاس مقرر کرنے کی کوشش کیا سکتی
 ہے۔ جو خود کوشش کرنے والے کے مزاج کے توازن کی نسبت سے

کم و بیش متوازن ہوگا۔ کوشش کی کامیابی اور ناکامیابی کا میں فیصلہ نہیں کر سکتا۔ یہ آپ کی ذمہ داری ہے۔ میں صرف یہ کہہ سکتا ہوں کہ میں نے کیا کام سرانجام دینے کی کوشش کی ہے۔

فنون لطیفہ اور جمالیات میں فنکاری اور جمالیات کے بعض عام تصورات و نظریات بیان کئے ہیں۔ دوسری کڑی میں ان تصورات و نظریات کی روشنی میں ادب کے بعض بنیادی مسائل کا مطالعہ ہے اور اسکی صنفی خصوصیات اور داخلی تقاضیوں کے اعتبار سے عام کو خاص پر منطبق کیا گیا ہے۔ اور نقد و نظر کے کچھ معیار و مقیاس مقرر کئے ہیں۔ تیسری میں اس معیار و مقیاس کو چیدہ چیدہ شعراء کے تولد اور پرکھنے میں استعمال کئے ہیں۔ چہاں تک ممکن ہے تینوں کو علیحدہ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ اور مشترکہ تصورات و نظریات کو مختصراً دہرا دیئے ہیں۔

زنجیر کی ویرکڑیاں

”مُصنف کی دوا اور زیرِ طبع کتب“

”نکات ادب“

(۲)

جس میں فنونِ لطیفہ اور جمالیات کے عام نظریات اور اصولوں کی روشنی میں خاص ”فن ادب“ کے بنیادی اور اساسی مسائل کا مطالعہ ہے۔ اور جو باتیں صرف اجمالاً بیان کی جاسکتی تھیں وہ واضح اور مشرح کی گئیں ہیں۔

”ارژنگ ادب“

(۳)

یہ اردو شعر کا فوٹو لیگری ہے جس میں آپ نو دس نمایندہ شعرا اور انکی فنکاری کے خدخال دکھائے گئے اور ”فنونِ لطیفہ اور جمالیات“ اور ”نکات ادب“ کے معیار و مقیاس پر انکے کلام کو چاشنی کیا ہوا پائیں گے۔

ضیاء پبلشنگ ہاؤس گولہ گنج مقبرہ جناب عالیہ لکھنؤ

فہرست مضامین

صفحہ	باب
۲۲	باب اول فن - فنکار - عمل
۵۹	باب دوم عمل کی ترکیب و تجربہ
۱۲۵	باب سوم تخلیق و تعمیر اور اسکا سرچشمہ
۱۵۶	باب چہارم فلسفیانہ مقدمات اور پس منظر
۲۲۶	باب پنجم تلاش "حسن"
۲۷۱	باب ششم ہیأتی قدریں
۳۱۳	باب ہفتم جدید آرٹ اور اسکے کچھ رجحانات

باب اول

فن - فنکار - اور عمل

جنت فراموش تخلیقات - مگر وہ ہیں کیا؟ ”قیہریات“ و ”بند غم“
 کی روح فرسائی۔ طمانیت اور سکون کی ضرورت اور خواہش — ہماری سزائیں
 قدریں، اک سوئے اتفاق۔ جمالیات کا فلسفہ ”بن جاتا۔ جمالیات، منافع،
 نفسیات اور فلسفہ کا سنگم ”جمال“ کو تعلق ایک خاص طرح کے رد عمل
 ابھار دینے سے ہے۔ فطرت اور فن۔ فطرت اور — بعض افراد کی
 خلافت معمول دکاوت — ”ہیجان“ ”اضطراب“ اور ”درد“ — راہ
 سکون نکال لینا۔ فن کارانہ اتحاد مزاج۔ اُس کی دو ایک خصوصیات۔
 فن کاری کے مسائل۔ ایک خاص ڈھنگ سے استعمالِ عمل کے اجزائے
 ترکیبی ”مادی“ اور ”ہستی“ قدریں — انفرادیت — احسن رائے
 ترکیبی کے عمل پیرا ہونے کی ترتیب۔ منتہا کا مبداء ہو جانا۔

اگر فردوسِ برورے زمین است
 ہمیں است و ہمیں است و ہمیں است
 میستانہ اور اوچا بول، دیوان خاص میں جلی حرفوں سے کندہ
 ہے۔ اور تین سو برسوں سے جمالیات کی دیوی آفریں کہہ رہی ہے۔

بگڑے چارہ شاہجہاں تو اک ہر گز تہ نہ خمار سوم و قیود، تھا بوس اگر
 ہی کی گھٹی ہوئی حد تک پہنچ سکا اور دبی زبان سے ڈرتے ڈرتے
 ہیں تاک لبوں پر لاسکا اگر وہ سیہ بہست مئے جمال ہوتا اور اس کے
 مئے جمال کا نشہ ہو شراب اور پاک رہا ہوتا تو اگر کی جگہ بہیں
 کھڑا تا انسان کے شعور جہاں اور تخیل کی پروردگاری نے لے سکے وارالحق
 کو حبت ذاموش تخلیقات سے بکھو دیا ہی۔ ایوانات ایسے جو قصود و وسوس
 کے روکش، باغیں ایسی جو روضہ رضوان پر خندہ زن، پتھر کی مورتن
 ایسی جسے حوریں کجائیں عیش و نشاط کے ساز و سامان، نلق، رنگ
 نغمے ایسے جو حبت سے نکلنے کا غم غلط کر دیں اور سحر حلال ایسے جنکے
 آگے کلام الہی پر سحر رونے کا دھوکا گذرے۔ مگر یہ ایوانات، یہ باغیں
 یہ مورتن، یہ نغمے، یہ رقص اور یہ سحر حلال ہیں کیا یہ بیغائے خیال کے
 خواب تھے جو عالم بہست و بد میں موجود ہیں تخیل کے بجات ہیں جو کل
 بستہ ہو گئے ارمان، حشر آرزو میں تھیں جو مراد کو پہنچیں ساز و دل کی
 گونجیں ہیں جو مشکل ہو گئیں مہضوب دل کی تر ہیں جو مجسم ہو گئیں
 ————— تلخ محل کے متعلق کسی نے سچ کہا ہے کہ یہ شاہجہاں
 کے دل کے آنسو ہیں۔

اور کیوں نہ ہو بقول غالب ”قیہ حیات“ اور بند غم۔
 ”در اصل ایک“ ہیں۔ بہت سی جمع ساں ہر رنگ میں جلنے کا نام ہے
 موت سے پہلے نجات پانے کی تمنا ایک آرزو ہی جس کا پورا ہونا

مقسم نہیں۔ اسی نظر کے کو فرانسیسی ادیب ”ساترے“ نے
 ”اگر سٹنٹیلزم“ کا نام دیکر بطور تفسیر حیات کے متعدد افسانوں،
 تمثیلوں، ناولوں اور فلسفیانہ مضامین کی صورت میں پیش کیا
 ہے۔ وہ کہتا ہے کہ بس یہ قید وجود ہوں۔ اور اس ”تجربہ وجود“ کو
 رُوح فرسا پاتا ہوں۔ مگر غالب نے غم نہیں ہوتا ہے آزاد کو پیش از
 یک نفس، اور ”برق“ سے کرتے ہیں روشن جمع ماحم خانہ ہم، کہہ کر ایک
 خوش امید کی صورت قائم رکھی، اور غمہائے غم کو بھی ”اے دل غنیمت
 جانے“ کی تلقین کی۔ اور شیلے نے ایک دوسرے عالم و جہانی کیف
 میں غم کے سروں کی شیرینی محسوس کی تھی۔ اور اس نے غم کے سروں
 کو اپنے سب سے میٹھے راگ قرار دیئے تھے۔ غرض غم کی فراوانی کا احساس
 اور غم غلط کرنے کی ضرورت یا غم ہی سے ”حاصل دلہستگی“ فراہم کر لینے
 کی تلقین ادب اور فلسفہ دونوں میں عام ہے۔ قید حیات بند غم ہی سہی
 تجربہ وجود رُوح فرسا ہی سہی، اور غم سے نجات پانے کا ارمان خواب و
 خیال ہی سہی، مگر دنیا اس فکر میں دیوانی ہے اور جو غم غلط کرنے کا
 کوئی سامان ہم پہنچا سکے وہ ہماری عزیز ترین قدروں میں ہی انشراح
 انیسا ط خوشی، لطف اور طمانیت ایک گرا نقد جنس ہے جس کا ہر فرد
 بشر محتاج ہے۔ زاہد مجرہ نشین اور صوفی پاک باز مجنون صحراگرد اور زند
 شاہد بازار ہر نفس، اس کی آرزو دل میں پائے ہے، اور اپنے اپنے
 طور پر طمانیت اور سکون قلب کے سامان ہم پہنچانے میں نہمک ہے۔

ہاں سامان الگ الگ ہیں طریقے الگ الگ ہیں اور سامانوں اور طریقوں کی ظاہری صورتیں جداگانہ ہیں مگر سامان سکون و طمانیت کے اعتبار سے سب یکساں ہیں، معنیٰ سب ہم جنس ہیں ظاہری شکلیں خاص خاص اسباب و علل کے زیر اثر وضع ہوئیں مگر ان کی رعایت سے وضع ہوئیں مخصوص مذاقوں کے ظہور اور مخصوص تقاضوں کی چکیتی کے طور پر وضع ہوئیں، اور گاہے خاص نظریات اور فلسفے کے قالب میں ڈھل کر اپنی موجودہ شکلوں کو پہنچیں۔ سامان سکون و طمانیت کے اعتبار سے اسٹراؤسکی، کی، سمفنی، اور امیخسرو کی، "قوالی"، پادام، پاولو، داکا، بیلے، اور دیو داسی کا رقص، ہم جنس ہے۔ صورتاً اور سیرتاً، کیفیاً اور اخلاقاً اس قدر بعد اور خالف کے باوجود طمانیت بخشی اور روح پروری ان سبہوں میں کیوں ایک جیسی ہے؟ کیوں اصفیاء پاک باز اور زندان شاہدانہ ایک جدید سمفنی اور قوالی جیسی دو مختلف چیزیں سن کر قید حیات و بند غم سے لمحہ بھر کے لئے نجات پا جاتے ہیں؟ کیوں پاولو، اور دیو داسی کے رقص کی سی دو مختلف چیزوں میں غم دنیا غلط کرنے کی اور روح نرسائی کے دم بھر کیلئے روک لینے کی نیکیاں طاقت ہو؟ اور کیوں سمفنی سے صوتی اور قوالی سے زندہ اور پاولو داکا کے بیٹے سے مندر کا بکاری اور دیو داسی کے رقص سے پیرس کے پھیلے یکساں لطف اندوز نہیں ہوتے؟ ان متنوع مظاہر کے اسباب و علل کا سلسلہ لامتناہی ہے۔ اور نہ صرف کرہیوں ہی کی تعداد کے اعتبار سے لامتناہی ہے۔

بلکہ نوعیت اور ترکیب کے اعتبار سے بھی گوں درگوں ہے۔ مگر لامتناہی، متنوع اور گرہ درگرہ ہونے کے باوجود اس سلسلے کا منتہا واحد ہے۔ وہاں پہنچ کر سب مل جاتے ہیں۔ یعنی ایک نفسیاتی رد عمل، ایک انشراح اور انبساطی تحریک، ایک جذباتی اور کیفی رد عمل ابھر آتا، ایک تخیل کی سیل کا امنڈ آنا، اک خود راہموشی کا چھا جانا، اک سکون کی تسنیم و کوثر میں پڑ جانا اور اک کشاکش، اور تناؤ اور اک انقباض کے رہا ہو جانا۔ مگر قیمتی سے جس زمانے میں جمالیاتی مسائل کا مطالعہ شروع ہوا منافع الاعضا اور نفسیات کا علم نایاب دھماکا اور جن کے ہاتھوں شروع ہوا وہ نظریاتی فلاسفہ تھے۔ انھوں نے نفسی کو عقلی بنا دیا۔ جمالیات کو فلسفہ کر دیا۔ جو محض اک احساس تھا اس کو ایک فہم، وقوف اور علم قرار دیدیا۔ اور انھوں نے اس رد عمل کی تاویل کو یہ زبح دیدیا کہ اس کی اصل و نہاد تمام تر ذہنیہ اور عقلیہ ہے۔ اور متاثر اور مہونے کا ہو مکان انسان کے قوائے ذہنیہ میں ہے، ماخودا ویاک و شعور ہی کی ترکیب میں داخل ہے، اسی کا معروضی خاصہ ہے اور اس کی محض ایک تطیل ہے یعنی انسان کے قوائے ذہنیہ اور عقلیہ میں بعض قدروں کی تشنگی ہے۔ وہ بعض قدروں کا جو یا اور خواہاں ہے اور جب ان قدروں سے دوچار ہوتا ہے تو متاثر ہو جاتا ہے اور مسرور ہو جاتا ہے۔ یعنی خارجی اشیا اور ان کے خواص و غواض

متاثر نہیں کرتے، خود اُن میں کوئی تحریک کی قدرت اور طاقت نہیں ہے۔ وہ صرف ایک اشارے، ایک ایما اور ایک یاد دہانی کا فرض انجام دیتے ہیں اور سامنے بس ایک غمے پیش کر دیتے ہیں جن کا انسان بالذات اپنے طور پر قبل ہی سے خواہاں اور متلاشی تھا۔ اس تحریک میں آجانے والے ذہنی اور تعلقی عنصر کی بھی دو چیز ہیں تھیں۔ ایک فلاسفہ نظریاتی یعنی تعقل، استخراج، استنباط اور استدلال والوں کی جو اس داخلی عنصر کو ازلی، معروضی، مافوق الطبیعیاتی، دلیلی اور روحانی قرار دیتے ہیں۔ جو اسکو انسان کے خالق کی اُس کو ایک انفعیض قرار دیتے ہیں اور دوسرے اُن کے حریف، فلاسفہ تجربیت یعنی جو اس وحسیات کے پاسداروں کی جو خود ذہن و عقل ہی کو جو اس وحسیات کے تابع کر دیتے ہیں اس کے افعال کو محض حوادث زندگی کی بازگشت قرار دیتے ہیں اور محض ماحول سے سیکھے ہوئے سبق کا نتیجہ بتاتے ہیں۔

غرض منتہا کی آخری کڑی یہ ظاہر واحد ہونے کے باوجود کوئی ہلکی بھلکی سرایت انہم قدر نہیں ہے اور اسکی تشریح تاویل اور تحلیل کوئی سیدھی سادی بات نہیں بلکہ خود ایک بہت اچھی ہوئی گتھی ہے، ایک بہت پر پیچ کرہ ہے جس کے کھولنے کی کوشش افلاطون اور ارسطو کے زمانہ سے تا اُنکے جاری ہے مسئلہ کے حل کا راز دراصل منافع اور نفسیات کی گہرائیوں میں مدفون ہے۔

اور علما ہنوز محض بالائی سطحوں کی کریدیں لگے ہیں۔ غرض منافع و
 نفسیات کے مسائل میں جا بڑنا نہیں۔ غرض صرف اتنا کہنا ہے کہ
 اشراح، انبساط، خوشی، لطف، طمانیت اور سکون کے اسباب
 علل اور حاسات و حسیات کے افعال و خواص کا مسئلہ جمالیات
 کا مسئلہ نہیں بلکہ نفسیات و منافع کے حدود میں ہے۔ اس نقطہ
 پر فن جمالیات اور منافع اور علم النفس آلتے ہیں اور ہم سرحد ہو جاتے
 ہیں۔ ایک جمالیاتی مطالعہ خود سکون، طمانیت اور لطف ہی کے مبداء
 اور منبع کی دریافت، ان کے اسباب و علل کے فعل و انفعول،
 اور نفس کے طریق کار اور طرز عمل کی تفصیلی تحقیق میں نہیں ٹر جا سکتا۔
 وہ اس نقطے سے شروع ہوتا ہے کہ بعض قدریں ایسی ہیں، خواہ انکی
 اصل و نہاد کچھ ہی ہو، جن میں یہ طاقت اور قدرت مضمر ہے کہ وہ
 سکون را، طمانیت بخش اور مسرت پرور ہو سکیں۔ اور ایک پر لطف
 رد عمل ابھارنے کا سبب بن سکیں۔ ہمیں اس سے چندان بحث
 نہیں کہ ”قدریں کیوں سکون را طمانیت بخش اور لطف پرور ہیں و
 ایک پر سکون اور پر لطف رد عمل کے ابھرنے کی ترکیب اور صورت
 کیا ہے؟ ہمیں کیوں اور کیسے سے بحث نہیں۔ ہمیں دراصل اس سے
 بحث ہے کہ خود وہ عمل کی نوعیت کیا ہے؟ اس کے مشتملات اور
 محتویات کیا کیا ہیں؟ اس کی ابھار دینے والی قدریں کون کونسی
 ہیں؟ اور ان قدروں کے عوارض و خصوصیات کیا کیا ہیں؟

ہماری دلچسپی بس رد عمل کے تجزیے اور تحلیل اور اس کے محرکات کی تلاش اور دریافت اور ان کی نوعیت و خصوصیات کی تحقیقی تک محدود ہے۔ ہر وہ شے جس سے طبیعت کو انشراح اور انبساط ہو، ہر وہ شے جس سے طبیعت کو انقباض رہا ہو، وہ سامان سکون و طمانیت ہے۔ اور وہ شے جو سکون پرور طمانیت بخش اور فرح زا ہو "جمیل" یا "لطیف" ہے۔ جمال کو تعلق ایک خاص قسم کا رد عمل ابھار دینے سے ہے۔ ایک خاص طرح کا احساس پیدا کر دینے سے ہے۔ بعض محرکات اس طرح کا احساس پیدا کر دیتے ہیں۔ یعنی ان کی ترکیب میں کچھ عناصر ایسے ہوتے ہیں جن میں اس طرح کا رد عمل ابھار دینے کی قدرت ہوتی ہے۔ جمالیات کو اس طاقت اور قدرت اور ایسی قدرت سے متصفہ مقادیر کی نوعیت سے بحث ہے۔ اپنی شان بنیاد اور اپنے مفسرین اور شارحین کے فلسفیانہ نظریوں، طریق فکر اور رویہ کی وجہ سے فن جمالیات کے عام اور نظریاتی مسائل کے سمجھنے کا بہترین طریقہ غالباً ان کا ایک تاریخ وارانہ مطالعہ ہی ہوگا اور ہم جب اس کے چکر رد عمل اور اس کے ابھارنے والی جمالیاتی قدروں کی نوعیت ہی کا مطالعہ شروع کر دینگے تو یہی طریقہ اختیار کریں گے۔ مگر سو سوست ہم خود اس انشراح و رد عمل اور اس کے ابھارنے والی قدروں کی نوعیت کے مسائل کے ساتھ مشغول نہیں بلکہ فنی عملوں مثلاً سمفنی

قوالی، قص، تصویر، بت اور نظم وغیرہ کی ترکیب کی صرف اس خصوصیت کی طرف اشارہ کر رہے ہیں کہ اس طرح کے عملوں میں مخصوص قسم کی نظم غلط کن، اندوہ رہا، ہست پرور، طمانیت بخش اور سکون زا قدریں معمول ہوتی ہیں یعنی وہ ”جمیل“ اور ”لطیف“ ہوئے ہیں اور فنون لطیفہ یعنی وہ فنون جو اس طرح کے عمل کے تخلیق کے ساتھ وابستہ ہیں بیک نفس ان کے مظہر و سکن اور ان تک سائی کے ذرائع دونوں ہیں فنون لطیفہ کے عملوں میں ”جمال“ مشہود ہوتا ہے خواہ خود اس قدر جمال کی اصل و نہاد کچھ ہی ہو۔ اس طرح کے عمل ”لطیف“ ہوتے ہیں خوان سے یہ لطف رد عمل کسی وجہ سے ابھرتا ہو، کہیں ابھرتا ہوا اور کسی نہاد کا ہوتا ہوا اور قدرتا ایک اہم سوال فنون لطیفہ اور فطری خارجی اشعیاء کے درمیان ربط و تعلق کا پیدا ہوتا ہے یعنی فنون اور ان قدرتی ماحولی اشیاء کے مابین جن میں ساز و دل پر ضرب لگانے کی اہلیت ہے جو رباب دل کو تھپڑ کر نغمہ سر کر دیتی ہیں۔ جو رباب دل پر ضرب لگا کر تخیل کو آگ لگا دیتی ہیں یعنی جو خوبیل اور لطیف ہیں آپ آگے چل کر دیکھیں گے کہ فنون اور خارجی اشیاء کے آپس کا ربط ایک بڑا معرکہ آرا اور مختلف فیہ مسئلہ رہا ہے۔ اور دنیا کے فکر کے دو عظیم ترین پہلو ان افلاطون اور ارسطو، اور ان کے بعد سے ان کے ذریعات تا زینم آمنے سامنے صف آرا ہیں۔

مگر فنون اور فطرتی اشیا کے مابینی ربط و تعلق کے علاوہ بھی
فن کار اور فطرتی اشیا کے مابین ربط و تعلق کا سوال ایک اور طرح
پیدا ہوتا ہے۔ فن اور فطرت کے رابطے کے سوال کی صورت میں
نہیں بلکہ فرد اور فطرت کے درمیان تعلق کی صورت میں یعنی فنکار
فنکار کی مخصوص حیثیت سے نہیں بلکہ اک فرد کی عام حیثیت سے۔
اوس حیثیت سے جس حیثیت سے یہ سوال اہل ذاتوں کی
نسبت بھی پیدا ہوتا ہے جو فنکار نہیں۔ یعنی جمالیات اور فنون
لطیفہ کے ذیل میں نہیں بلکہ منافع اور نفسیات کے ایک مسئلہ
کے طور پر دیکھو مگر کسی شے کا کسی فرد کے حق میں پر لطف یا تکلیف
ہو جانا تمام تر ایک منفعی اور نفسیاتی رد عمل ہے۔ اور جو اس
حیاتی و اعصاب اور خارجی اشیا کے درمیان خاص خاص
قسم کے روابط قائم ہو جانے پر منحصر ہے۔ یعنی حوادث زندگی
اور اتفاقات زمانہ نے کس خارجی شے کو کس طرح منفعی اور نفسیاتی
عناصر سے مربوط اور منسلک کر دیا۔ اور کون سی شے کس طرح
تجربے میں منضبط ہوئی۔ مثلاً سمفنی اور سیلے عاشق ہندوستانی
شوقین فوجوں کے لئے لطف پرور اور طمانیت بخش نہیں۔ اور
توالی اور گھمکالی عاشق پیرس کے تحصیلوں کے لئے سامان لطف
و انبساط نہیں۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ سمفنی اور سیلے کے لطف پرور
اور طمانیت بخش بن جانے کے لئے جس طرح منفعی اور نفسیاتی

عناصر کو بعض بعض فطری اور خارجی اشیا سے مربوط اور منسلک ہو جانا چاہیے اور بعض بعض اشیا کو بطرح تجربات میں منضبط ہو جانا چاہیے وہ ہندوستان میں بالعموم نہیں وقوع پذیر ہوتا۔ علیٰ ہذا القیاس قوالی اور کتھکالی کے سامان لطف و انبساط بنجانے کے لئے جن منافع اور نفسیاتی اور تجریدی مقدمات کی ضرورت ہے وہ ہیرس میں فراہم نہیں ہوتے۔ یوں سمجھئے کہ تمام کائنات یعنی وہ مکان جو خارجی اشیا کا سکنا ہے اک منافع اور نفسیاتی معمل ہے۔ اور ہر نفس اس معمل میں ایک خاص طرح موثر ہو رہا ہے اور ایک خاص طرح تیار اور ”مرتب“ ہو جاتا ہے۔ بلکہ مسلسل ہوتا چلا جاتا ہے۔ ماں کے پیٹ ہی میں جنین کے جسم و اعضا اور جو اس وحیات و اعصاب پرورش پا چکے ہیں اور بچہ فعل پیدائش کے دوران ہی میں فطری اشیا سے دوچار ہونا یعنی گویا ایک معمل میں ”تیار“ اور مرتب ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ دوران پیدائش میں انسان اور فطرت کے درمیان یہ جو مرتب اور مرتب کا نائنہ قائم ہوتا ہے وہ تادم و الہین قائم رہتا ہے۔ دم اولیں سے دم بازپیں تک جو کچھ گذرتا ہے یعنی تمام خود ”تجربہ وجود“ ہی اور مدت وجود میں جتنے روابط اور تعلقات قائم ہوتے ہیں اور جتنے تجارب منضبط ہوتے ہیں وہ ذاتی پیدائشی جسمانی، حیاتی اور اعصابی خصوصیات اور خارجی فطری و سماجی اشیا کے اختلاط و امتزاج کے ردعمل کے

علامہ اور کچھ نہیں۔ احساسات، جذبات، خیالات، اور تمام سارے
تجاربہ اسی اختلاط کے پھیل میں۔ مدت حیات کے ہر گزراں لمحے
میں فرد تو یا ایک "مرتبہ" اور تیار شدہ ذات ہے جو کسی محرک اور
ہیج سے دوچار ہے۔ اور ہر شے ایک محرک اور ہیج ہے جو حواس و
حسیات و اعصاب میں کوئی نہ کوئی رد عمل ابھار رہی ہے۔ اور تمام
ذاتی افعال و حرکات ایک خاص طرح سے مرتب شدہ شخص کے کسی
ہیج کی موجودگی میں رد عمل ہیں۔ اور یہی رد عمل خواہ پر لطف ہوتا
ہے خواہ تکلیف دہ۔ خواہ اعصابی اور نفسیاتی اثرات اور
انبساط پیدا کرتا ہے خواہ انقباض اور گرفتاری۔ خواہ شدید، دیرپا
اور ہیجان پرور ہوتا ہے۔ خواہ کمزور، زودرو، اور جلد۔ جب
کوئی مہجون کسی سیلا پر مرتا ہے تو یہ ایک خاص طرح سے مرتبہ فرد کا ایک
ہیج کے رو برو ایک رد عمل ہے۔ ایک فرد کو حوادث زندگی،
اتفاقات زمانہ اور تجاربے نے اس طرح مرتب کر دیا کہ وہ ایک
مخصوص محرک کے رو برو ایک خاص طرح متاثر ہوا۔ اس تاثر
کو ہم جذبہ "عشق" کہتے ہیں۔ علیٰ ہذا القیاس جب کوئی یعقوب
کسی یوسف کے فراق میں روتا ہے، جب کوئی یوسف کسی کنعان
کے لئے تڑپتا ہے اور جب کبھی کسی فرد میں کوئی جذبہ احساس
یا سلسلہ خیالات ابھرتا ہے تو یہ ایک خاص طرح سے تیار شدہ
اور مرتبہ فرد کا ایک ہیج کے رو برو ایک رد عمل ہوتا ہے۔ اس فزو

کو حادث زندگی، اتفاقات زمانہ اور تجارب نے اس طرح تیار اور مرتب کیا کہ وہ ایک مخصوص محرک کے رو برو ایک خاص طرح موثر ہوا اور اور اس میں ایک خاص طرح کا رد عمل ابھرا۔ ان تاثرات اور رد عملوں کو ہم ”محبت پدری“ یا ”حب الوطنی“ وغیرہ وغیرہ کہتے ہیں یعنی تمام جذبات و احساسات و تخیلات کسی بھیج و محرک کے رو برو خاص خاص طرح کے رد عمل ہیں۔ اور لیلیا، یوسف اور کفان یعنی ”معتشوق“، ”اولاد“ اور ”وطن“ وغیرہ وغیرہ وہ اشیا ہیں جن کے گرد خاص خاص قسم کے تاثرات اور رد عمل منجمد ہو گئے ہیں۔

رد عمل بالعموم کسی ضروری بھیج کے رو برو ہوتا ہے۔ مگر گاہے صلاحیت رد عمل یوں بھی تیار اور مرتب ہو جاتی ہے کہ بعضے بعضے شہ زور محرکات بغیر موجودگی کے بھی اپنا مخصوص رد عمل ابھار دیتے ہیں۔ یعنی جن محرکات کا رد عمل بہت قوی ہوتا ہے وہ محرک کی عدم موجودگی میں بھی ابھرا سکتا ہے۔ مثلاً ”معتشوق“ کی عدم موجودگی میں بھی اس طرح کے جذبات و کوالٹا و خیالات ابھرا سکتے ہیں جو اس کی موجودگی میں ابھرتے۔ یا جب تاج، شالامار اور ایورسٹ کے سینکڑوں کو س دور کلاتے اور ٹی بی میں تاج محل، شالامار اور ایورسٹ آنکھوں میں اس طرح ٹھوٹے لگیں کہ جیسے گویا نظروں کے سامنے موجود ہوں تو یہ ”ناموجودگی میں موجودگی“ یا عدم کی موجودگی، تصور کہلاتی

ہے۔ تصور، غائب کو موجود کر دیتا ہے۔ عدم کو وجود میں لے آتا ہے۔ نیست کو هست بنا دیتا ہے۔ حسب منشا اور حسب مقتضائیک شے وضع کر لیتا ہے۔ تصورات کیسے کیسے بندھتے ہیں اور تخیل کا طرز عمل اور طریق کار کیا ہے آپ آگے چل کر تھوڑا بہت دیکھیں گے یہاں صرف یہ دیکھئے کہ تصور اور تخیل کی اساس کس شے پر ہے اور اوس کا مواد کہاں سے فراہم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ خود کسی شے کی طرح اوس کے تصور کا بیج و محرک بن جانا بھی محض حوادث زندگی کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ اور ہر شخص کے حوادث زندگی اور اتفاقات زمانہ اوس کیلئے اس طرح کے کچھ بیج و محرک مرتب کر دیں گے اور قسید حیات میں ہر شخص کے ارشاد اور تصورات کے روپ و ایک خاص طرح کے رد عمل کے لئے تیار اور مرتب ہو جائے گا۔ یعنی ہر شے خاص خاص طرح کے رد عمل ابھار دینے کی اہلیت سے منور ہو جائے گی۔ اور یہی اک بیج اور اوس کی چھپر سے ابھرا ہوا ایک احساسی، جذباتی اور مصورہ عالم اور قلبی فضا وہ مواد ہے جو جمالیاتی فن کاری میں صرف میں در آتا ہے۔ کسی بیج، خواہ اصلی خواہ مصورہ، کی تحریک سے جو احساسی، جذباتی اور تخیلی فضا دل و دماغ میں ابھرتی ہے وہ ایک خالص انفسیاتی جنس کی شے ہوتی ہے۔ اور تمام تر حسیات و حواس اور خارجی ماحولیاتی اشیا کے درمیان مرتبہ ربط و تعلق پر مبنی ہوتی ہے۔ اور داخلی محتویات اور

اجزاء کے ترکیبی کی نوعیت کے اعتبار سے مرتب اور مرتب کے اختلاط کا محض ایک مرکب ہوتی ہے۔ اب اگر یہ کمزور، زود روا اور جامد جنس کی ہوئی تو جناب آسا ابھر کر فنا ہو جاتی ہے۔ اور اگر شدید و پریا اور ہیجان پرور جنس کی ہوئی تو محرک عمل ہو جاتی ہے۔ یعنی کسی نفسیاتی مواد کے عمل میں تبدیل ہو جانے کے لئے اور محض کیفیت سے گذر کر محرک عمل بن جانے کے لئے اس کیفیت میں شدت، دیر پائی اور ہیجان پروری ہونی چاہیے۔ کیفیت کو شدت کے درجے کے اعتبار سے ہیجان، اضطراب اور اضطراب وغیرہ کی منزل پر پہنچ جانا چاہیے۔ مگر ہیجان، اضطراب اور اضطراب بالعموم پر اگندہ اور پریشاں کر دینے والی کیفیات ہیں۔ یعنی بالعموم شخصیتیں اس طرح مرتب اور تیار شدہ ہوتی ہیں کہ احساس و کوائف کی شدت کی اس منزل پر پہنچ جانے کی صورت میں پر اگندہ اور منتشر ہو جائیں۔ اس کے داخلی محتویات اور اجزاء کے ترکیبی کو احاطہ ضبط میں نہ لاسکیں۔ اس کو کسی مربوط یا ہم آہنگ اور منظم صورت میں نہ دیکھ سکیں۔ مگر بعضی شخصیتیں یوں بھی مرتب ہو جاسکتی ہیں جن میں خاطر جمعی کا عنصر قوی تر ہو۔ او وہیجان اضطراب کی کافی شدت کے باوجود پر اگندہ اور منتشر نہوں۔ جو اپنے نفسیاتی عالم کو احاطہ ضبط میں لاسکیں۔ او وہیج اور اس کے ابھارے عالم کو مربوط اور منظم صورت میں دیکھ سکیں۔ ایسی ہی

شخصیتیں امکانی فن کا روں کی ہیں۔ اور چونکہ وہ تمام مواد جو امکانی فن کا روں کو عمل میں تبدیل کر دینے کے لئے میسر ہوتا ہے وہ محسوسہ، مصورہ اور جذباتی ہوتا ہے اس لئے عمل میں کبھی بھی قدس بنیادی اور اصلی ہوتی ہیں۔ اور اصولاً جمالیاتی تخلیقات کو چھک حسیات و احساس اور تصور و تخیل کے رنگ میں رچا ہوا ہونا چاہیے۔ مگر ایک داخلی، نفسیاتی کیف اور عالم عمل میں تبدیل ہونے کے فعل میں اپنی اصلی صفت بدل دیتا ہے۔ اور ایک داخلی ”کیف“ سے ایک خارجی ”شے“ بن جاتا ہے۔ اک تکیلیکی ہیأت اور صورت بکھڑ لیتا ہے۔ اک غیر نفسیاتی عنصر یعنی کسی وسیلے کو ضم کر لیتا ہے۔ پتھر کا بت ہو جاتا ہے۔ سنگ و خشت کی عمارت ہو جاتا ہے۔ آب و رنگ کی تصویر ہو جاتا ہے۔ وسیلے کا انضمام یعنی داخلی کو خارجی میں تبدیل کرنا ایک عقلی اور فکری عنصر کو ذیل کر دیتا ہے۔ اور عمل کی ظاہری صورتیں اور شکلیں بھی بالعموم کسی عقلی اور فکری ہی ڈھانچے میں ڈھلی ہوتی ہیں۔ مثلاً بت کا ”آدمی“ کا بت ہونا۔ یا تصویر کا ”درخت“ کی تصویر ہونا وغیرہ وغیرہ۔ اور ”آدمی“ اور ”درخت“ وغیرہ کے جیسے تمام الفاظ نے منطقی یعنی عقلی و فکری اصطلاحات ہیں۔ اس طرح داخلی اور خارجی میں اک تعلق قائم کرنے کا مرحلہ درپیش آ جاتا ہے۔ اور اک آزاد نفسیاتی اور تخیل عنصر اور ایک فکری اور ارادی عنصر میں تصادم کا امکان پیدا ہو جاتا ہے۔ ہر افکار

وہ ہوتا ہے جس کی شخصیت اس طرح مرتبہ ہو کہ اس تصادم میں حفظ مراتب ملحوظ رکھ سکے نفسیاتی اور داخلی اور فکری اور خارجی میں توازن اور تناسب قائم کر سکے۔ اور دونوں میں مکمل ہم آہنگی پیدا کر سکے۔ اور وہ جو کسی پلے کو گراں کر دے یعنی جس کی شخصیت اس طرح مرتبہ ہو کہ ایسا نتیجہ لازم آئے کہ معمولی فن کا رہو جاتا ہے۔ مگر عمل خواہ ڈرے فن کار کا ہو خواہ کھوٹے کا ایک احساسی جذبہ ہائی اور تخیل عالم کی اولاد ہوتا ہے یعنی کسی بھیج کے کسی ذات پر رد عمل کا ظہور ہوتا ہے۔ اور اک خارجی شے کی حیثیت سے غیر کے حق میں بھیج اور محرک ہو سکتا ہے۔

مگر یہ کچھ عجیب سی بات معلوم ہوتی ہے کہ فنون لطیفہ کا کوئی عمل مثلاً تاج محل، شاہجہاں کے دل کا آنسو ہو۔ یعنی فنون لطیفہ نغمہ ہاں غم سے ہم آہنگ ہوں۔ اور جمال یعنی سامان خوشی و انبساط اور اسباب سکون و طمانیت کا سرچشمہ ”غم“ کی سر زمین سے کھوٹے۔ اور دونوں کی سرحدیں ایک مقام پر پہنچ کر ایک دوسرے میں خوب ہو جائیں۔ ایک جمالیاتی عمل یعنی ”بیان غم“ خواہ وہ الفاظ کے ذریعہ ہو، خواہ سنگ اور دھات کے ذریعہ ہو، خواہ خطوط اور رنگ کے ذریعہ ہو، خواہ اصوات اور حرکات کے ذریعہ ہو کیوں اور کیسے سامان نشاط فراہم کر دیتا ہے۔ اور خود گویا نشاط میں مبدل ہو جاتا ہے ایک پیچیدہ نفسیاتی

مسئلہ ہے جو انہی جگہ پر بیان ہو گا اور فی الحال موضوع کلام نہیں۔ مگر ہم پاتے ہیں کہ فی انفس واقعہ ایسا ہے۔ جمالیات کا پہلا باضابطہ مبصر اور نقاد "ارسطو" المیوں کی شناختی میں رطب اللسان ہے۔ در د انگیز قصے اور کہانیاں بڑے شوق سے پڑھے جاتے ہیں حضرت عیسیٰ کے سوئی پر چڑھنے کے منظر سے زیادہ مقبول کوئی موضوع مغرب کی مصوری میں نہیں۔ تبھو فن اور موزاٹ کے مقبول ترین نغمے وہ ہیں جو دل کو گھلا دیتے ہیں اور آنکھوں میں آنسو لے آتے ہیں۔ غالب سا اے دریا وہ رند شاہ باز بھی "دھونڈھے" ہے اک مفتی آتش نفس کو گچی ہا گنگنا تا ہے۔ اور شیلے جیسا احساس اور مست می جمال بھی غم کے نفوں کو ہمارے شیریں ترین راگ قرار دیتا ہے۔ ہم شاعر کے کلام میں سوز، گداز اور درد کا تقاضا کرتے ہیں اور شاعر ہی پر کیا منحصر ہے ہم تمام فنون لطیفہ کے علموں اور فن کاروں کی روحوں میں یہی عنصر دھونڈھتے ہیں۔ چنانچہ تاج محل "دل کا آنسو" ہے۔ غالب کا "اے تارہ داروان بساط ہوائے دل" والا قطعہ دہلی مرحوم کا "ردنا" ہے۔ بکاسو کی مشہور تصویر "گرنگا" اوس کے وطن ہسپانیہ کی حالت زار پر اوس کے "دل کا بیج و تاب" ہے۔ اور ساترے کی "نوشید" تجربہ و جو دیر "اشک باری" ہے۔ مگر فن کار کے رنج و الہم اور حزن و ایلہام کی یہ اولادیں دیکھنے والے اور سننے والے کے لئے سامان لطف و انبساط ہیں۔

دل کی گرہیں کھلنے کی کلید ہیں۔ گویا کہ جن روح فرسا احساسات سے عمل معمور اور ملبو ہیں وہ ہمارے اور آپ کے لئے رنج فراور و لکشا ہیں۔ فن کار کا دل ایک عجیب و باب ہے۔ اس کے دل کا فانوس اک عجیب فانوس ہے۔ رباب میں جو نغمے بھرے ہیں وہ مھنڈ غم کی چھڑ سے نکلتے لگتے ہیں۔ نوحہ غم گانے میں فرامتا ہے۔ اور گا کر دل ٹھنڈا ہو جاتا ہے۔ اور فانوس دل کے اندر چلتی ہوئی شمع غم جب بھرک اٹھتی ہے تو تخیل کو آگ لگا دیتی ہے۔ وہ بھی بھرک اٹھتا ہے اور ایک گلزارِ ابراہیم اس کے شعلوں سے جھڑک کھلنے لگتا ہے۔ فکار کے دل غم کے مسکن ہوتے ہیں۔ اور ہر عمل کے پیچھے اک غم ہوتا ہے۔ ہر فن کار کے دل میں اک آگ دبی ہوتی ہے۔ اور ہر عمل سے اک آگ سی جھوٹتی ہوتی ہے مگر ”غم“ اور ”آگ“ کے مفہوم کو کھوڑی وسعت دید کیجئے۔ بیجاں، بے سکونی، نا آسودگی بھی تو آخر ایک طرح سے ”غم“ ہی ہیں۔ درد کا حد سے گذر جانا ممکن ہے دو اہو جانے کا حکم رکھتا ہو۔ مگر حد سے گذر جانے سے پہلے وہ ”غم“ ہی کے حکم میں ہوتا ہے۔ اسی طرح اگر ”درد“ کے اطلاق کو بھی کچھ عام کر دیجئے تو ہر شدید جذبہ، ہر شدید احساس، ہر شدید کیفیت ایک ”درد“ ہے۔ ایک نا آسودنی تخیل، ایک نا آسودنی تلاش، ایک تخیل جو ہزاروں چیزیں دیکھ کر ابھرے اور کسی طرح مطمئن نہو، ایک ذوق تماشا جو ہر شے میں تماشہ کا ایک پہلو دیکھ لے، ایک ہیجان جو ہزار

چیزوں کے انوائجلی سے پیدا ہوا اور دل کو سیما ب کا پر کا لہ بنا ڈالے
 کیا درد نہیں کہا جاسکتا ؟ - ہر احساس، ہر جذبہ، ہر کیفیت شدت
 کی اگر ایک منزل کو پہنچ جائے تو درد دل اور غم میں تبدیل ہو جاتا ہے۔
 لامعلوم اور نادریافت شدہ اسباب و علل کے زیر اثر بعض
 انسانوں کے اعصاب میں وہ غیر معمولی ذکی اکھی ہوتی ہے کہ دنیا کی
 ہزاروں چیزیں ان کے دلوں کے رباب پر مضرب کا کام کرنے
 لگتی ہیں۔ اور ان کے دلوں کو سیما ب کا پر کا لہ بنا دیتی ہیں۔ برسات
 کی اودی اودی منڈ لاتی ہوئی بریاں، چودھویں کا بھرپور چاند،
 اور کوئل کی مست مست کو کو درد بنکر دل میں سما جاتی ہے۔ یا پھر لالوں
 سے پٹا ہوا دامن کہسار، یا خون آلود شام کا منظر، دل میں آگ لگا
 دیتا ہے ہی درد دل اور ہی دل کی آگ تخیل پر چھا کر ایک ہیجان،
 اک اضطراب، ایک نا آسودنی بے سکونی کا سامان بن جاتی ہے۔
 ہر ہیجان، ہر اضطراب اور ہر بے سکونی کا فطری تقاضہ ہے
 کہ اپنی آسودگی کی اک راہ ڈھوندھے۔ اپنے سکون کی اک راہ
 نکالے۔ اور کسی نہ کسی طرح نکل کر ٹھنڈھا ہو۔ اور قوت متخیلہ کی یہ
 فطرت ہے کہ ہیجان، اضطراب، اور بے سکونی کی ٹھوکر سے خواب
 ناز سے جاگ اٹھے۔ ٹھوکر دینے والی شے پر ایک رنگاہ غلط
 ڈالے۔ اور اک رنگاہ غلط میں اوس میں وہ ان دیکھ لے، وہ قدیں
 محسوس کر لے جو بالعموم مستور اور محبوب رہتی ہیں۔ اور بس ایک غیر

معمولی ہیجان و اضطراب ہی کے عالم میں بے نقاب ہو کر نظر آتی ہے۔
 ہر "عمل" ایک ایسی ہی برفانندہ نقاب تجلی کا نقش ہے۔ ایک نامحرم
 غہور کی اپنے محرم کی بنائی ہوئی تصویر ہے۔ جو پرانی آنکھوں کے سامنے
 اک رازدروں پردہ "فاصل" کر رہی ہے۔

مگر اس تجلی کا ہر کس و ناکس محرم نہیں۔ اور نہ کوئی شخص ہمہ دم
 ان تجلیات کی محرمی سے بہرہ ور ہو سکتا ہے۔ یہ تجلیاں صرف ایک
 مشتعل، جو شاں، پھللائے ہوئے متخیلہ کے مضرب لمحات کے صحت
 میں آتی ہیں۔ اور شبستان تجلی میں دو چار لمحوں کے لئے ہمان ہو جاتی
 ہیں۔ فنون لطیفہ کا فن کار اذھیں خوش بختوں میں ہے جو کہیں سے
 اک ایسا غیر معمولی ذکی اور حساس دل و دماغ اور متخیلہ لے آیا ہے یا
 جس میں اس طرح کا ایک دل و دماغ اور متخیلہ زمان و مکان اور
 ماحول و حوادث روزگار نے پیدا کر دیا ہے جو گاہ گاہ چند لمحوں کے
 لئے رازدروں پردہ کا محرم ہو جائے۔ یعنی جس کا متخیلہ گاہ گاہ اک
 ہیجان میں بڑھ جائے اور عالم ہیجان میں مشاہدات عالم کا وہ روپ
 دیکھ لے جو عامۃً نظروں سے نہاں رہتا ہے۔ تجلیات حسن کی محرمی
 کے ساتھ ساتھ اس کی ہلاوت و فطرت میں ایک اور بات بھی ہوتی ہے۔
 اور وہ یہ کہ اس کی پیمپنی اور بے سکونی ہماؤ و شام کی بے صبری اور بے سکونی
 کی طرح ایک بے نتیجہ اور بے قرہ شے نہیں ہوتی اور پوہی منتشر نہیں
 ہو جاتی بلکہ نکاس کا ایک منظم طریقہ بھی وضع کر لیتی ہے۔ اور کسی کسی

طرح ایک قبل صورت پیکر میں نگل ہی کر رہتی ہے۔ اس پیکر گری اور ہیأت کاری میں فن کار کسی وسیلے کی مدد عاریت لیتا ہے۔ یہ کہتے کہ کسی شے پر اپنے دل کا بجا نکالتا ہے۔ کسی شے کو اپنا تختہ مشق بنا ڈالتا ہے۔ اس کے ہیجان میں آجانے کے لئے کوئی ضرورت نہیں کہ بھیج و محرک مادی ہی ہو اور ضرب فوری ہو۔ مضرب و بھیج دیرینہ بھی ہو سکتا ہے۔ اور وہ محض ایک تصور اور خیال سے کبھی اضطراب اور ہیجان میں پڑ جا سکتا ہے۔ مگر اس تصور اور خیال کو ایسا ہونا چاہیے کہ اس کے متخیلہ کو متعل، مضطرب اور بد انجامتہ کر دے۔ اس کے سکون کو برباد کرے۔ اس کو کوائف و جذبات کا محشرستان بنا دے اور اس کو پیکر گری اور ہیأت کاری پر مجبور کرے۔ اس تصور اور خیال کی اصل و نہاد فکری، عقلی یا منطقی نہیں ہوتی۔ اس کی اصل و نہاد، احساسی، نفسیاتی اور جذباتی ہوتی ہے۔ یہ خیال اس مفہوم اور معنی میں خیال نہیں ہوتا جس میں افلاطون، ارسطو، کانٹ اور ہیگل کے فلسفیانہ نظریات، کو «خیال» کہتے ہیں۔ یہاں پر اس کی دلالت ہی اور ہوتی ہے۔ یہاں پر «خیال» سے مراد اس طرح کی جذباتی اور کیفی شے ہوتی ہے جیسے کسی دوست کی یاد دل میں آجانا یا کوہسار منصوری کے کسی منظر کا آنکھوں میں پھر جانا۔ کسی درست کا «خیال» اور منصوری کے مناظر کا «خیال» دراصل ایک جذباتی اور احساسی شے ہے۔ دل کا ایک محسوسہ

کیفیت ہے۔ اور عالم تخیلہ کی ایک وقتی اور عارضی حالت اور کیفیت ہے۔ اک تصور ہے۔ اک ذہنی اور قلبی فضا ہے جو ایک خارجی ذات «منصوری» اور «دوست» اور ان سے لپٹے ہوئے ایک جذباتی عالم سے معمور ہے۔ اک نفسیاتی سرگزشت ہے جو فنون لطیفہ کی اصطلاح میں «تجربہ» نامزد کی جاتی ہے۔ اس طرح کا «خیال» دل میں آکر وہی تاثرات اور رد عمل ابھارنے لگتا ہے جو خود وہ ذاتیں بھار سکتی ہیں۔ ان کے آتے تخیلہ ایک سیل تصورات و جذبات و کوا میں پڑ جاتا ہے تصورات و خیالات کا ایک سلسلہ بندہ جاتا ہے۔ اور تصورات و خیالات کا جو سلسلہ قائم ہوتا ہے اس سلسلے کی انفرادی کڑیوں کے مابین ربط جذباتی، کیفی اور احساسی ہوتا ہے۔ بہ خلاف اس جس کے خیال کے جس کو فلسفہ، منطق اور تمام دیگر علوم و فنون میں «خیال» کا اعتبار حاصل ہے۔ آپ کسی دوست کی یاد کسی واقعے، مقام یا منظر کے «خیال» میں دو منٹ کے لئے تخیلہ کو آوارہ پھوڑ دیں۔ اور اس وقفے کے بعد جو «خیالات» اس دوران میں وادی خیال سے گزر گئے ان کا جائزہ لیں۔ اور پھر غور کریں کہ خیال کے سلسلے کی کڑیوں کے درمیان ربط کس جنس کا تھا۔ فلسفہ، اقلیدس، ریاضی اور طبیعیات کے سلسلے خیالات میں کوئی جذباتی، کیفی اور حسی ربط نہیں ہوتا۔ غرض محرک و مہیج مادی، غیر مادی، اور نوری اور دیریں، ہر طرح کا ہو سکتا ہے۔ مگر خواہ وہ کسی قسم کا

بھی ہو اوس کی نکاس اور تحلیل کی راہ بہر حال کسی مادی شے پر پھر
نکال کر اور اوس کو متحدہ بنائے۔ فن کار ایک مادی وسیلے کا انتخاب
ہے۔ یہ مادی وسیلہ اور واسطہ کسی خاص قسم کا نہیں ہوتا۔ یہ وہی ہوتا
ہے جس کو ایک غیر فن کار بھی رات دن استعمال کرتا رہتا ہے۔ مثلاً لغت
کے الفاظ جن کو ہر گنوار بلا تکلف شبانہ روز استعمال کرتا ہے۔ یا پھر
جس کو تمام راج مزدور دیواریں اور پھتیں بنانے میں یعنی خالی جگہوں
کو بھر دینے کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ یا رنگ جس سے بچے کھیلتے ہیں
یا رنگ ریز ساریاں اور چولیان رنگتے ہیں۔ یا اعضا کی حرکتیں جن کے
ہر نرے تماشے دکھاتا ہے۔ کیونکہ وہ شے جس کو فنون میں ”عمل“ کا
اعتبار حاصل ہے مثلاً شاعر کا قصیدہ، مصور کی تصویر، نقاش کا بت،
معمار کا مکان اور رقص کا ناچ سوائے لغت کے کچھ الفاظ، دو چار
مربع فٹ سطح، پانچ سات مکعب فٹ حجم، دو چار سو مکعب گز جگہ اور چند
حرکات کے اور کچھ نہیں۔ لغت سے چنے ہوئے کچھ الفاظ ایک خاص
انداز سے بٹھانے پر ”قصیدہ“ ہو جاتے ہیں۔ دو چار مربع فٹ سطح
ایک خاص انداز سے رنگ اور خطوط پڑ جانے پر ”تصویر“ ہو جاتی ہے۔
پانچ سات مکعب فٹ دھات یا پھر ایک خاص انداز سے ڈھل جانے
یا ترش جانے کے بعد ”بت“ ہو جاتا ہے اور دو چار سو مکعب گز خلا
بسیط جگہ دیواروں اور پھتوں سے بھری جانے کے بعد ”مکان“
ہو جاتی ہے۔ یعنی وہی الفاظ، رنگ، پتھر، دھات اور حرکت جو گنوار،

رنگ، زبر، راج اور نٹ استعمال کرتے ہیں فنکار بھی کرتے ہیں۔ فنکاری کا کوئی مختص وسیلہ نہیں۔ البتہ ایک شے ایسی ہے جو فنون لطیفہ ہی میں مستعمل ہے۔ درندہ اور کسی طرح مستعمل نہیں۔ خالص آواز۔ آوازہ مختص من حیث آواز۔ بے معنی، بے مفہوم اور قواعد کی اصطلاح میں بھل آواز۔ جب طبل ٹھنکتا ہے اور ساز گئی ٹھنکتی ہے تو کوئی بے معنی آواز نہیں نکلتی۔ موسیقی کے علاوہ اور کہیں خالص آواز میں نہیں استعمال کرتے۔ موسیقی اس اعتبار سے ایک خالص فن ہے کہ اس کا جو مادی وسیلہ ہے وہ اور کسی طرح استعمال نہیں ہوتا۔ اور فن اپنے وسیلہ کے استعمال میں اپنے فنی افادہ کے علاوہ کسی غیر متعلق شے کو ملحوظ رکھنے پر مجبور نہیں ہوتا۔ مثلاً جیسے مہندس کہ اس کو فنی افادہ کے علاوہ بالعموم مکان کے و مصرف کا بھی خیال رکھنا ہوتا ہے۔ یا مصور اور نقاش کہ جس کی تصویر و ربت کو بالعموم کسی ”شے“ کی تصویر و ربت ہونا چاہیے یعنی کسی متعارف جانی پہچانی چیز سے، ایک مماثلت اور مطابقت رکھنا چاہیے۔ یا شاعر اور خطیب کہ جن کے الفاظ کو کسی معنی اور مفہوم کا بھی حامل ہونا چاہیے۔ مگر موسیقی کے علاوہ اور تمام فنون لطیفہ میں گو کوئی مخصوص قسم کا وسیلہ نہیں استعمال کیا جاتا پھر بھی وسیلہ ایک مخصوص قسم کی قلبی و دماغی لہذا میں ایک خاص ڈھنگ سے استعمال کیا جاتا ہے۔ وسیلوں کو ایک خاص طرح سے مصرف میں لانا بھی فن لطیف اور ناز لطیف کی امتیازی قد

میں داخل ہے۔ مثلاً گو تھر کو ایک معمار بھی استعمال کرتا ہے اور ایک نقاش بھی۔ مگر معمار اور طرح کرتا ہے۔ اور نقاش اور طرح۔ معمار صرف ایک حجم کو بھر دینے کے لئے۔ ایک مکانی خلا کو پر کر دینے کے لئے۔ نقاش کسی خلا کو پیر نہیں کرتا۔ وہ اس کو اپنی بے چینی کی نکاس کے واسطہ کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ اس کے ہیجان نے اس کے متخیلہ کو کسی مہیج و محرک کی جو جھلک دکھلائی ہے، جس بجلی کو مشہود کر دیا ہے، جو اس کے سامنے جلوہ افروز ہے وہ بھر کو اسکا نقش اتارنے کے لئے صرف کرتا ہے۔ وہ تھر کو ایک مصورہ عالم اک متخیلہ جنس اور ایک احساس زاد کیف کو مجسم کرنے کے لئے استعمال کرتا ہے۔ اسی طرح مصور بھی رنگوں کی جلوہ زاری کا ایک منظر، رنگوں میں دیکھا ہوا ایک خواب، اک ذہنی اور قلبی فضا جو کسی محرک اور اس کے پیدا کئے ہوئے عالم سے معمور ہے اور اس کے متخیلہ پر چھائی ہے اس کی شبیہ اتارنے کے لئے اپنا رنگ استعمال کرتا ہے۔ فنکار اپنے مادی واسطہ کو اس طرح صرف میں لاتا ہے کہ اس ماد کے استعمال سے جو شے معرض وجود میں آئے اس میں تمام وہ کوائف بھرے ہوں جو خود اس کے دل میں بھرے تھے۔ جو اس کے متخیلہ عالم کو دراخلی کوائف کا اتنا کامیاب نقش، بدل اور ترجمان ہے کہ دیکھنے والوں میں وہی عالم مع تمام احساسات اور کوائف ابھار دے۔ دوسروں کو وہی خواب دکھا دے جو وہ خود دیکھ رہا تھا۔

فن کار کے عالم وجدان و کیفیت میں عالم مشہود اوس کے مادی وسیلے میں مبدل ہو جاتا ہے اور وسیلے میں ڈھل کر رو پڑ پر ہوتا ہے۔ عالم وجدان و کیفیت میں فن کار اپنے مادی وسیلے میں ”سوختا“ ہی ہے۔ سمجھتا ہی ہے۔ رنگ میں خطوط میں۔ آواز میں حرکات میں۔ وغیرہ۔ اس کے تخیل کے سامنے ایک جلوہ زار رنگ گھڑا ہو جاتا۔ طرح طرح کے پتچ خطوط اور شکلیں آنکھوں میں گھومنے لگتی ہیں۔ طرح طرح کی آوازیں کانوں میں بجنے لگتی ہیں۔ اور ”کاتے“ ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں ”کی مصداق ہو جاتی ہیں۔ اس کیفیت کو جو تخیل میں رنگ، خط، جسامت، آواز اور حرکت وغیرہ کی صورت میں موجود ہی ہوتا ہے فن کار اپنی ہمارت کو کام میں لا کر من و عن عالم خیال سے عالم اجساد میں منتقل کرنے کی کوشش کرتا ہے یعنی وہ کسی غیر متعلق واسطہ مثلاً الفاظ میں سوچ کر اوس مفہوم اور خیال کا بت تصویر، رقص، یا نغمے میں چربہ نہیں اتارتا بلکہ فن کار اپنے اپنے واسطوں میں محسوس ہی کرتے ہیں۔ تخیل ہی کرتے ہیں۔ اون کے متخیلہ اور ادراک و شعور پر نغمے، رقص، بت، یا خود ہیأت، آواز، حرکت، اور تجھڑ میں مکشوف اور ظاہر ہی ہوتے ہیں۔ اور وہ مکشوف کیفیت کو مادی ہیأت میں بدلنے کے لئے ایک ذریعہ اور وسیلہ مصروف میں در لاتے ہیں۔ ان باتوں سے ظاہر ہے کہ گو مادی صورتیں وہی ہوں مگر ان کو فنکار اور غیر فن کار بالکل دو طرح استعمال کرتے ہیں۔

اور دو داخلی کیفیت کے زیر اثر کرتے ہیں۔ ایک فن کارانہ عمل میں
 اجزاء کے ترکیبی کا متحدہ، ہم وقت، مشترکہ اور مرکبہ فقرہ ہوتا ہے۔ ایک
 شدید احساس کا جس پر ضرب لگی ہو۔ ایک متخیلہ کا جو احساس پر ضرب
 سے متحرک اور برانگیختہ ہو گیا ہو۔ اور ایک تہارت کا جو مادی بدلہ
 تیار کرنے میں دونوں کا ساتھ دے سکتی ہو۔ یہ تینوں اجزاء اپنی اپنی
 جگہ پر اہم ہیں۔ مگر ان کی اضافی اہمیت قطعیت کے ساتھ مرتب نہیں
 کی جاسکتی۔ مگر اتنا مسلم ہے کہ تینوں کا بیجا ہونا ضروری ہے۔ اور
 فنکار اپنی خصوصییت کے اعتبار سے تمیز دیتے ہیں۔ کسی کا احساس
 ذکی ہوتا ہے کسی کا تخیل رسا ہوتا ہے۔ اور کسی کا ہاتھ چابک۔
 تو ایک فنکارانہ عمل، اگر تین غیر معمولی نہیں تو کم از کم تین
 خلاصہ معمول صلاحیتوں کے اجتماع اور اشتراک عمل کا پیداوار
 ہوتا ہے۔ ایک ایسے احساس یعنی رد عمل کی قوت کا جو محرکات
 سے شرت سے متاثر ہو سکے۔ اور ایک ایسے متخیلہ کا جو شدت
 احساس کے اشتعال سے بھرپور اٹھے اور برانگیختگی کے عالم میں
 پریشان اور منتشر نہ ہو جائے بلکہ برانگیختہ کر دینے والے سبب کو
 نگاہ غلط انداز سے دیکھ سکے اور اپنے اوپر اس کی محبوب تجلیوں
 کا دروازہ کھول دے۔ اور ایک ایسی عملی تہارت کا جو کسی مادی
 وسیلہ پر اتنی دست گاہ رکھتی ہو کہ ایک متخیلہ اور مصورہ عالم کا اس
 میں ایک نقش، ایک چہرہ اور اک بدلہ تعمیر کر سکے۔ مگر آپ دیکھ

چکے ہیں کہ محبوب تجلیوں کا یہ دروازہ محض چند لمحوں کے لئے وا ہوتا ہے۔ اور اس کی محبوب تجلیاں صرف چند گزراں لمحوں کی ہمان ہوتی ہیں۔ اور آپ نے یہ بھی دیکھا کہ ان گزریاں لمحوں میں جو شے گزراں ہوتی ہے ان کے مابین ربط کیفی، جذباتی، احساسی اور "خیالی" قسم کا ہوتا ہے۔ بشرطیکہ خیالی سے وہ مفہوم نہ ہو جو منطق اور فلسفہ میں ہوتا ہے بلکہ وہ ہو جو نفسیات میں ہوتا ہے۔ عمل کی ترکیب کے اس تجربے سے ظاہر ہے کہ اس کے تین اجزاء ترکیبی میں دو غیر مادی اور نامحسوس ہیں اور تیسرا مادی اور محسوس ہے۔ دو داخلی ہیں یعنی انکو فنکار کے دل و دماغ سے تعلق ہے۔ اور تیسرا خارجی ہے یعنی وہ ایک مادی ذریعہ اور وسیلہ سے وابستہ ہے۔ آرت کی اصطلاح میں داخلی یعنی دل و دماغ والی نفسیاتی قدر "مادی" کہلاتی ہے۔ اور یہ اس رعایت سے کہ یہی تو وہ اصل اور مادہ ہوتا ہے جو وسیلہ میں مبدل ہوتا ہے۔ اور خارجی یعنی وسیلہ سے وابستہ قدریں "ہیاتی" کہلاتی ہیں کیونکہ شکل و صورت اسی میں مشہود ہوتی ہے۔ مثلاً یاد خیال یا کوئی تصورہ ماحول کی نفسیاتی یعنی مادی قدریں کہلاتی ہیں اور وہ قطعہ یا تنوی یا کسی مستطیل کی مخروطی شکلیں جو ان کے الفاظ یا خطوط کے وسیلوں کے ذریعے سے بیان کرنے میں الفاظ، خطوط وغیرہ کی صورت قبول کر لیں گے صورتی یعنی ہیاتی قدریں قرار پائیں گی۔ اب اگر مان لیجئے کہ کسی کی یاد دل سے گزر رہی ہے۔

یا منصوری کے آبشار کا خیال دل سے گزر رہا ہے یا چاندنی رات میں ابھرتے ہوئے چاند کی سحرکاری سے دریا کی موجوں کا پگھلی ہوئی چاندنی کی جھلکناہٹ میں بدل جانے کا منظر سامنے ہے اور پھر فرض کیجئے کہ جس کے دل میں یاد آرہی ہے، اور خیال گزر رہا ہے یا جو منظر دیکھ رہا ہے وہ فضا رہے۔ تو سوال یہ ہوتا ہے کہ اس یاد اور خیال اور منظر اور فنکار کا ایک عمل جو کسی کی یاد، اور منصوری کا آبشار، یا ابھرتا ہوا چاند کے عنوان کے تحت تعمیر ہو دونوں میں ربط کیا ہے؟ درمیانی کڑیاں کیا ہیں؟ پہلی دو صورتوں یعنی "یاد" اور "خیال" کی صورت میں ظاہر ہے کہ وہ سرتاسر ایک داخلی جنس کی شے ہے۔ اور فنکار کی تہاڑے آگے اک دلی کیفیت یا مصورہ عالم سے ایک خارجی بدل تعمیر کر دینے کا سوال ہے یعنی اک مادی قدر کے لئے ایک صورت اور ہیئت تجویز کرنے کا مادی قدر کو ہیئت قدر میں مبدل کر دینے کا مادے کو ہیئت قدر میں ڈھال لینے کا مگر تیسری صورت حال یعنی دریا کے چاندنی رات کے منظر میں ایک اور صورت پیدا ہو گئی ہے یعنی یہاں ایک خارجی شے "منظر" بھی پیش نظر موجود ہے۔ اس منظر اور اس سے متاثر شدہ عمل مثلاً کسی نظم یا تصویر میں کیا تعلق ہے؟ اس چھوٹے سے معصوم سوال پر ڈھائی ہزار برسوں سے ایک کھمسان لڑائی چل رہی ہے۔ اور ارسطو و افلاطون

ایک دوسرے پر اپنی گمانیں زہ کئے ہیں۔ اس سوال کے جواب میں جو اختلافات ہیں، اور ان کی جو نوعیتیں اور وجہیں ہیں وہ آپ کے چل کر ایک مختصر بحث پر ملاحظہ فرمائیں گے۔ اور آپ دیکھیں گے کہ اس کا کوئی متفقہ جواب ہنوز تیار نہیں ہو سکا اور استیزہ کا رہا ہے ازل سے تا امروز، کا ماجرا گذر رہا ہے۔ یا دی نظری فرق کے باوجود دراصل اس صورت میں بھی فنکار آئے آئے مسئلہ کی نوعیت وہی ہے۔ اور اس میں کوئی فرق نہیں آیا یعنی ایک کی کیفیت یا مصورہ عالم کا ایک بدل تعمیر کر لیتا اب بھی اوس سے آگے ہی سوال ہے۔ اور وہ اب بھی اسی کر سہ معطر عمل ہیں صرف اسی قدر دخل ہے کہ جس قدر وہ اک دی کیت یا مصورہ عالم کے وجود میں آجائے گا سامان فراہم کرتا ہے یعنی بالکل ایسی حد تک اور اسی طرح جس حد تک اور جس طرح پہلے دونوں مثالوں میں کوئی ذات یا آبشار، یادہ اور خیال کے وجود میں آجائے گا سامان فراہم کر رہے تھے منظر کے پیش نظر اور ذات اور آبشار کے نظر سے دور رہنے کی وجہ سے کوئی فرق نہیں آتا۔ بہر حال ایک کیفیت ایک حالت اور ایک عالم ہی مہارت کے عمل کا موضوع ہے۔ خواہ وہ پیش نظر ہو یا نظر سے دور۔ فنکار خود منظر ہی کو موضوع نہیں بنا دے سکتا۔ کیونکہ وہ قریب نظر دراصل کیا ہے اور کیا ہے سوائے اللہ کے کون جانے؟ وہ منظر سو فن کاروں کو سو طرح کا نظر آئے گا۔ سو طبیعتوں میں

سورنگ کے رد عمل ابھارے گا۔ اور ہر فنکار کی نظر میں اس کی وہی حقیقت ہوگی جو اس کے جو اس پر ظاہر کریں گے۔ اور ہر کی نظر میں وہ ویسا ہی ہوگا جیسا وہ اس کو نظر آئے گا۔ جیسا اس کا اور اک و شعور اس کو ضبط کرے گا۔ وہ صرف اسی شے کو مبدل ہی کر سکتا ہے جو اس کے جو اس وحسیات و تخیل کے ضبط میں ہے یا آسکا ہے۔ کوئی دوسرا جو پہلا ضبط نہ کر سکا ہے اس کو ضبط کرے گا۔ اور اپنی منضبط شے کو مبدل کرے گا۔ علیٰ ہذا القیاس تیسرا اور چوتھا اور پانچواں۔ گنگا اور جمالہ پر سیکڑوں نظریں ہیں۔ سب آپس میں منفرد اور مختلف۔ اور گنگا و جمالہ سمجھوں جیسے ہیں۔ وہ بالذات اور فی الحقیقت کیسے ہیں کوئی کیا جانے۔ اس کی تحقیق و تفتیش جمالیات اور فنکاری کا مسئلہ نہیں۔ وہ مشہودات سے صرف اوسی حد تک وابستہ ہے جس طرح وہ جو اس وحسیات و تخیل کو متحرک کر سکتے ہیں۔ اقبال کو اور طرح اور جوش کو اور طرح۔ اور ہزاروں فنکاروں کو ہزاروں اور اور طرح۔ اور پھر یہ بھی ذہن میں رکھئے کہ اقبال و جوش کا ضبط ایک نثر راں احساس تھا۔ ایک وقتی کیفیت تھا جو ان کے شبستانِ تخیل کا پایہ رکاب مہمان ہو گیا۔ بقول غالب ”ہے صاعقہ و شعلہ دو سیماں عالم پآنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے۔“ یعنی صاعقہ و شعلہ دو سیماں ہی کے نظاروں کی طرح اقبال و جوش کو اس کی صرف بھلاک ہی

دیکھ سکے۔ ایک اجمالی نظارہ کر سکے۔ اون میں ایک اجمالی کیفیت
 ابھر سکی جو جانے کتنے جزوی منفرد محسوسات پر مشتمل ہو گی۔ نظم
 بدل صرف اون معدودے چند کا ہے بن کو وہ منضبط کر سکے۔
 یعنی جن کا وہ لفظی بدل ہمیا کر سکے۔ تو گویا فنکارانہ عمل احساس کے
 مجمل رد عمل کا کسی وسیلہ میں ایک مخیلہ بدل ہے کسی خارجی شے
 کا بیان نہیں۔ احساسی رد عمل کا مخیلہ بدل ہے کسی خارجی شے
 کا بیان خواہ کسی قدر صحیح ہونی عمل نہیں۔ اس کی ترکیب میں اک
 احساسی عنصر ضروری ہے۔ اور احساس کا محض معرا اظہار بھی
 فنی عمل نہیں۔ احساس کو تخیل کی چھپائی سے گزرا ہوا اور اس کے
 رنگ میں رچا ہوا ہونا چاہیے۔ یعنی تخیل ہونا چاہیے۔ اور محرک
 احساس اور تخیلہ عالم کا بدل ہونا چاہیے۔ یعنی ایسا ہونا چاہیے جو
 اس کے بدل کی خدمت انجام دے سکے۔ یعنی جس میں اوسے احساس
 اور عام کے ابھار دینے کا امکان مضمر ہو۔ اور تخیلہ بدل کسی شخص کے
 احساس اور تخیل کا ہونا چاہیے کسی دو شخص کا احساس من و عن
 وہی ہو سکتا۔ کچھ نہ کچھ فرق ضرور ہوتا ہے۔ اس فرق کو بدل میں مشہود
 ہونا چاہیے۔ اگر کسی کے احساس میں کوئی امتیازی قدر ہی نہیں تو
 فنی عمل کا احساس نہیں ہو سکتا۔ ایک ایسا احساس جو بالکل متلع
 عام اور عامیانہ ہو درخور عمل نہیں۔ یعنی اس عنایت کا منظر وار نہیں
 کہ اس کے بدل میں مبدل کرنے زحمت گوارا کی جائے اور انفرادیت

ہی وہ قدر ہے جو فن کارانہ عملوں کو تجارتی کارخانوں کی پیداوار سے منفرد اور تمیز کرتی ہے۔ فوڈ اور جنرل موٹرس کے کارخانوں میں بنی ہوئی تمام موٹرس ایک دوسرے سے نامنفرد اور اتمیز ہوتی ہیں کسی موٹر میں کوئی انفرادی خصوصیت نہیں۔ بہ خلاف اس کے کہ کسی فن کار کا بنایا ہوا کوئی عمل کسی اور فن کار کے عمل سے ہو ہو نہیں مل سکتا۔

چینی عملوں میں ناقدروں نے یہ قدر بیان تک محسوس کی ہے کہ اونکے مٹی کے ظروف اور کھلونوں تک میں بہ فن کار کے اپنی ذاتی طرز احساس کا اثر صاف مشہود ہوتا ہے کسی کے گلدان کا دائرہ اور کسی کے مجمر کا گولہ کسی اور جہا نہیں ہوتا۔ اور عمل میں اوس کے معمار کا احساس ہیات اور وسیلے کی ترتیب میں «روم» انفرادی ہے۔ اور مصری فنکار کی پرہی عام اعتراض ہے کہ وہ تمام کے تمام ایک روایتی قالب میں ڈھلے ہوئے ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ چینی فن کاروں کے تمام دائرہ اور گولہ فن کار کے تخیل کی کھلنی میں چھنے ہوئے ہیں۔ اور ان کی جسامتیں خود کھلونوں کی جسامتوں کے اعتبار سے ہیں۔ اور دائروں اور گولہوں کی شکلیں غیر معین اجمالی احساسات ہیں۔ اور مصریوں کے، روایت کی کھلنی میں چھنے ہوئے ہیں۔ اور ایک ترشے ہوئے معینہ شکل کی نقلیں ہیں۔ چینی کا دائرہ، اور گولہ وہ تھا جو اوس کے احساس اور تخیل میں تھا۔ اور مصری کا وہ جو اس کے علم اور وقوف میں چھنی کا وہ تھا جس کا واضع اوس کا تشعوبہ جمال اور ذوق سلیم تھا۔ اور مصری کا وہ جو

روابجا کاری گردوں میں بطور آئین اور اصول کے مستعمل تھا چینی فن کاروں کی بنائی ہوئی شکلوں کو ذاتی اور منفرد ہونے کی وجہ سے اویسی طرح پہچانا جاسکتا ہے جیسے کسی کے حروف کو مصری شکلوں میں اس طرح کی پہچان مشکل ہے۔ رہی خارجی نئے اور اس کا بیان تو وہ صرف اسی حد تک قابل انجذاب ہے جس حد تک وہ بلک کے بدل بن جانے کے لئے ناگزیر ہے۔ یعنی بدل کے بدل ہو جانے میں معنی اور مددگار ہے۔ احساس کے متخیلہ کیفیت کے مادی بدل مہیا کرنے کے عمل کو تخلیق ”تعمیر“ اور ایک مخصوص وسیلے میں ”بیان“ بھی کہہ سکتے ہیں مثلاً تاج محل ایک تخلیق ہے۔ سنگ و خشت میل اک بیان ہے۔ اگر گوجا لیاٹاک ”بیان“ کا کسی غیر کے لئے قابل فہم ہونا ضرور نہیں۔ مگر بالعموم یہ قدر لازمی سمجھی گئی ہے۔ اور اتنا پسند فن کاروں اور ناقدوں کا حق اختلاف رائے محفوظ رکھتے ہوئے اس قید کا لازم رکھنا ہی مناسب معلوم ہوتا ہے۔

ب۔ درست ہے کہ اک فن کارانہ عمل تین اجزائے ترکیبی کا مشترک، متحدہ اور مخلوط مجسمہ ہوتا ہے۔ ایک شدید احساس کا۔ ایک باریکجنتہ متخیلہ کا۔ اور ایک غیر معمولی جہارت کا۔ اور دیکھنے والے کے سامنے جو نمائش ہوتی ہے وہ ایک متحد، مشترک اور مرکب پیداوار ہوتی ہے۔ مگر خود فن کار اور کسی غیر کے اعتبار سے ان عناصر جزا ترکیبی کے عمل پیر اور ظہور پیر ہونے کی ترکیب الٹی ہوتی ہے

جو خود فنکار کیلئے اولین ہوتا ہے وہ ناظرین یا سامعین کیلئے آخری ہو جاتا ہے۔ اور جو اُسکے لئے آخری تھا وہ انکے لئے اولین ہو جاتا ہے جو فنکار کی طرف سے یعنی عمل کی تعمیر میں احساس پہلے بھر تخیل اور عہارت یعنی تکنیک کی طرف سے کار فرما ہوتے ہیں۔ مگر ناظرین اور سامعین کے سامنے تکنیک کی مرتبہ اور موضوعہ شکل ہی پہلے آتی ہے۔ اور انکے لئے یہ موضوعہ ہیأت ہی پہلی چیز ہوتی ہے فنکار کے دیکھنے پہلے کوئی احساس بھرتا ہی بھر تخیل متحرک ہوتا ہے اور کوئی صورت بگڑتا ہے۔ اور سب کے بعد تکنیک احساس و تخیل کے داخلی عالم کی ایک شے کو عالم اجسام کی خارجی ایک شے میں تبدیل کر دیتی ہے۔ غیروں کیلئے یہی تکنیکی پیکر نقطہ آغاز ہوتا ہے غیر اسی پیکر سے متاثر ہوتا ہے، تحریک میں آتا ہے اور بالآخر اس کیفیت اور احساس تک پہنچتا ہے جو اُسکی تعمیر اور تخلیق کا محرک تھا فنکار کی طرف سے پیکر ایک شے ہے جس میں اوس کے ایک احساس اور تخیل کو سمو دیا ہے جس میں اوس کا احساس اور تخیل مسور ہے۔ اور غیر کیلئے پیکر اک ظہور ہے جس سے کچھ کوائف تراش ہو رہے ہیں ایک کامبداد و سرے کا منتہا ہے۔ تعمیر و تخلیق میں فن کار کی آزادی اور پابندی یعنی اختراع اور رائج اور رسوم و قیود کی حد میں رہنے کا سوال اسی الٹی ہوئی نسبت کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ کیونکہ خارجی پیکر کے بہت آزاد یعنی بالکل منفرد اور نامانوس ہو جانے کی صورت میں فنکار کے اور کسی غیر کے درمیان دونوں کو واصل کر دینے والی کوئی کڑی ہی

نہیں معرض وجود میں آتی۔ اگر فن کار کا احساس غایت انفرادیت کے زیر اثر ایک ایسا پیکر اختیار کرے جو تمام غیروں کے لئے بالکل اجنبی اور نامانوس ہو تو وہ ان کے لئے کوئی مبداء نہیں ہو سکتا۔

فنکار اور غیروں کے اعتبار سے نسبتیں الٹی ہونے کے علاوہ ایک اور طرح سے بھی ان اجزاء کی ترکیبی کے مابین ربط ایک مخصوص قسم کا ہوتا ہے۔ فن کارانہ عمل یک بحث یا چشم زدن میں مرتب اور مکمل نہیں ہو جاتا۔ وہ کچھ دیر تک زیر تعمیر رہتا ہے۔ کچھ دیر تک رنگ پر چڑھا رہتا ہے۔ اور کچھ مدت تک نہائی پر پستار رہتا ہے۔ اور اس دوران میں تینوں اجزاء کی ترکیبی، احساس، تخیل اور تکنیک بار بار اور طرح طرح سے ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ یعنی احساس، تخیل اور تکنیک کی کار فرمائی مسلسل نہیں ہوتی۔ ٹوٹ ٹوٹ کر اور ٹکڑے ٹکڑے ہو کر ہوتی ہے۔ اور دوران تعمیر میں اس طرح کے کئی پلٹے ہو جاتے ہیں۔ اس کے چند درجہ اور نوع در نوع اسباب و علل ہوتے ہیں۔ داخلی اور خارجی دونوں۔ نفسیاتی اور خارجی دونوں۔ گاہ دوران تعمیر میں ابتدائی احساس اور جذبے کی نوعیت میں ایک ہلکا سا تغیر آ جاتا ہے۔ گاہ تخیل کسی ملتے جلتے خیال کی طرف دوڑتے لگتا ہے۔ گاہ وہ اظہار کا کوئی اور طریقہ اور ہیأت وضع کرنے لگتا ہے، گاہ وسیلے کی خصوصیت سدا راہ ہو کر کوئی اور ڈھنگ اختیار کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ اور گاہ ایک غیر مترقبہ

طور پر کوئی سہولت بہم پہنچا کر مساعی کا ایک نیا رخ قائم کر دیتی ہے۔
غرض دورانِ تعمیر میں داخلی اور خارجی اور نفسیاتی اور تکنیکی عناصر
مسلسل ایک دوسرے کے طرزِ عمل میں دخیل ہوتے ہیں اور عمل کے
مکمل ہونے تک یہ سلسلہ برابر جاری رہتا ہے۔

باب دوم

عمل کی ترکیب و تجزیہ

جو اس احسیات اور احساس۔ ان کے طرزِ عمل اور طریق کار۔ عقل و فکر۔
اس کے طرزِ عمل اور طریق کار۔ عالم و مافیہا کا۔ بالکل مختلف طرح احاطہ
ضبط میں آنا۔ متخیلہ کا طرزِ عمل اور طریق کار۔ تکنیک اور اس کے مختلف
فریضے۔ عمل سے چند طرح کی سرگرمیاں وابستہ ہو سکتی ہیں۔ ”گفتن“ یعنی تخلیق
و تعمیر۔ ”فہمیدن“ یعنی نقد و نظر۔ تنقید یعنی لطف اندوزی، اضافہ۔ اصول
تقسیم۔ کانٹ، ہنگل وغیرہ کی تقسیم۔ آپس کی برتری۔ ایسوپ کا ایک قصہ جاد
اور رواں طرز بیان۔

حس اور احساس، جو تمام فنی مساعی کا نقطہ آغاز ہے اسکی نوعیت ایک عجیب طرح کی ہے۔ اس کا طریق عمل اور طرز کار رہنموز فطرت کا راز ہے۔ اور بقول حافظ ”چوں ندید نہ حقیقت رہ افسانہ ز زندہ۔“ کا معاملہ ہے۔ یعنی یہ اک موضوع فلسفہ کا ہے۔ اور فلسفیوں کی جولا نئے طبع و فکر کی کلیل کا محبوب ترین میدان ہے۔ ”گفتار کے غازیو“ کے دو گروہ ہیں۔ ایک کے نزدیک یہ ایک اسفل جنس کی شے ہے۔ جس کا کام صرف عقل و فکر کے لئے مواد فراہم کر دینا ہے۔ اور دوسرے کے نزدیک جو اس وحسیات سے ماورا خود عقل و فکر ہی کا کوئی وجود نہیں۔ جمالیات و فنون لطیفہ کے مطالعہ میں بذات خاص خود اس سے تو کوئی غرض نہیں کہ عقل و فکر کا کوئی منفرد اور مستقل وجود ہے یا نہیں اور وہ جو اس وحسیات کا محض ایک شاخہ ہے یا نہیں یا دونوں میں کون مقدم ہے یا کون اصل اور کون شاخہ ہے یا دونوں میں کیا ربط اور لگاؤ ہے۔ مگر دونوں کے طرز عمل اور طریق کار بالکل جدا گانہ ہیں۔ اور اس فرق کی وجہ سے عالم و مافیہا کے روبرو دونوں کا دو طرح کا رد عمل ہوتا ہے یعنی دونوں دو طرح اسکا ادراک کرتے ہیں۔ اور دونوں اپنے اپنے رد عملوں اور رد روکات کا دو طرح سے اعادہ اور اظہار کرتے ہیں۔ ان دونوں طرز ادراک، دونوں طرحوں کے رد عمل اور دونوں طریقوں کے اعادہ اور اظہار کا سمجھ لینا ضروری ہے عقل و فکر کی طرز ادراک، طریق رد عمل طرز کار اور انداز ظہور سے منطبق اور

فلسفہ کی پیداوار ہوتی ہے۔ اور جو اس وحیات کی طرز اور اک طریقہ پر عمل طرز کار اور انداز ظہور سے تمام فنون لطیفہ کی، تقابیل، امتیاز، تقییم، تجزیہ، تجرید، انتزاع، استخراج، استنباط، اور استقرار وغیرہ وغیرہ افعال و خواص عقل و فکر کے ہیں۔ اور دیکھنا، سنا، سونگھنا اور لمس کرنا وغیرہ وغیرہ افعال و وظائف حس اور حسیات کے ہیں۔ جو اس وحیات میں کوئی قدرت اور اہلیت تقابل اور امتیاز کی نہیں، کوئی صلاحیت استخراج، استنباط اور استقرار کی نہیں، کوئی طاقت ایک تجربہ سے دوسرے تجربے تک انتقال کی یا دو تجربوں کو مربوط کرنے کی نہیں۔ حسیات اور احساسات ہم اور آپ بالکل جدا گانہ ہیں۔ حسیات اور احساسات ہم اور آپ بالکل دو چیزیں ہیں۔ جو اس کو اور اک، صرف آپ کی اور میری ظاہری شکل و شباهت اور اس شباهت کے جزئیات کا ہے۔ جو بالکل منفرد اور جدا گانہ ہیں۔ آپ کی رنگت اور ہے، میری اور آپ کا قد و قامت اور ہے میرا اور آپ کا خدو خال اور ہے میرا اور جو اس کا فعل اسی اساس تک محدود ہے۔ وہ منفرد احساسات سے آئے نہیں جاسکتا اور چونکہ مقابلہ ہی نہیں کر سکتا اس وجہ سے کوئی مشترک قدر نہیں پاسکتا۔ ہم دونوں کو رنگ روپ، قد و قامت اور خدو خال کے سارے اختلافات کے باوجود ایک ہی جنس کی شے قرار دینا ایک بہت پیچیدہ عمل کا نتیجہ ہے جو عقل و فکر کے ساتھ مختص ہے۔ اور عقل و فکر کی اس پیچیدہ عمل کی

قدرت اور صلاحیت کے ورارہم اور آپ بالکل دو شے ہیں جو اس کے پاس کوئی صاف تراشیدہ، سہل، عام فہم، مسلم اور مسلم شدہ مختصر ذریعہ اپنے محسوسات کے اظہار کا ہیں جو اس ایک ”بے زبان“ شے ہے اور صرف اشاروں میں اور ایک گول مول طریقہ پر اظہار مدعا کر سکتا ہے۔ زبان یعنی الفاظ و لغت و عقل و فکر کی ایجاد ہے۔ اور اس کے افعال و اعمال کے نتائج کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ اور پھر آپ اور ہم اور تمام محسوسات عالم ایک حال پر قائم کہاں ہیں؟ آپ اور ہم اور سارا عالم تو ہر لمحہ بدلے جا رہے ہیں۔ عالم و مافیہا تو ایک سیل تغیرات ہے۔ اور جو اس صرف ایک تغیر کی موج کے سیلاب سے دوچار ہے۔ غرض ایک تغیر کی موج کے سیلاب میں، اک ہر لمحہ بدلتے عالم میں، تقابل، تمیز اور تفریق کی اہلیت سے محروم، ہمارے جو اس و حیات اپنے وظائف انجام دے رہے ہیں۔ اسی فعل کو اور اسی فعل کے نتیجے اور باحاصل کو ہم ”احساس“ اور ”محسوسات“ کا اعتبار دیتے ہیں۔ یعنی جس روئے عمل کو ”احساس“ کا اعتبار حاصل ہے وہ ایک مبہم، نامیز، نا صاف کیفیت ہے۔ ایک مجمل جنس ہے۔ ایک مرکب اثر ہے۔ اک ہر قلموں رد عمل ہے۔ کیونکہ وہ محرکات جو حیسی رد عمل ابھارتے ہیں خود مرکب، متنوع، مختلف الزاویہ اور ہر قلموں ہوتے ہیں۔ ایک ہی محرک بہ یک نفس چند طرح کی تحریک کرتا ہے اور چند طرح کے رد عمل ابھارتا ہے۔ گلاب، رنگ و بو، شکل و سخاہت اور نرمی و نزاکت سے بہ یک وقت

دامن دل کھینچتا ہے۔ اور نہ صرف باصرہ، شامہ اور لامسہ ہی بیک وقت متاثر ہوتے ہیں بلکہ خود باصرہ بھی رنگ اور صورت سے دوگنہ متاثر ہوتا ہے۔ اس طرح کے مرکب، مخلوط، مجمل اور مبہم احساس کے بیان کے لئے الفاظ بھی ویسے ہی مجمل لاتے ہیں مثلاً جان نوا، دل کشا، فرح بخش وغیرہ جن کی دلالت میں اپنے مشتملہ جزئیات کے تجزیہ تفریق اور تمیز کا کوئی پہلو نہیں احساس یعنی حیاتی رد عمل جو اس میں ابھرتے ہیں۔ مگر جو اس میں تفریق تمیز اور تجزیہ کی صلاحیت نہیں۔ یعنی وہ ممیزہ متفرقہ، اور مجردہ اجزاء کا من حیث ایک ممیزہ، متفرقہ اور مجردہ جزو کے ادراک نہیں کرتے۔ احساسات منفرد رد عمل بذات خاص ایک منفرد اثر ہوتا ہے۔ بذات خاص ایک مستقل شے ہوتا ہے۔ جو اس صرف رد عمل ابھرنے کا مقام ہے۔ احساس کا مکان ہے۔ وہاں احساسات ابھرتے ہیں۔ ممیزہ، متفرقہ اور منظم نہیں ہوتے۔ لالہ، اور کہسار کا کوئی منظر، یا کسی حسینہ کا خرام ناز دیکھ کر ایک اجمالی اثر ہوتا ہے جس کا نام "نام" نہیں۔ بڑے سے بڑے قادر البیان ادیب کے ہاں اس بات کا اعتراف موجود ہے کہ محسوسہ کوائف کو ہو ہو بالفظ ادا نہیں کر سکتے۔ وہ ایک مبہم گریزاں کیفیت ہے جو الفاظ سے دم میں نہیں آتی۔ اور اس کی نفسیاتی وجہ یہی ہے کہ دراصل وہ احساس ہی مجمل، انصاف اور مبہم ہوتا ہے۔ اور جو اس میں مبہم اور مجمل محسوسات کو تمیز اور خبر و کرنے کی قدرت نہیں۔ یہ کام فکر اور عقل کا ہے عقل و فکر

محسوسات، مشاہدات اور تجربات میں تقابل تمیز اور تفریق کرتی ہے۔ فکر اور عقل نے محسوسہ رد عملوں کا ابہام دور کر دیا ہے۔ اون کی گریز پائی کو محصور کر لیا ہے۔ ایک سیال، سیمائی گریزاں شے کو ٹھہرا،

ساکت اور برقرار کر لیا ہے۔ اشیا اور کیفیات سے اون کے ہر لحظہ کے بدلتے ہوئے نامستقل اور گریز پائے ناصر کو الگ الگ کر لیا ہے۔ اون کے ذاتی اور انفرادی عوارض و خصوصیات کو خارج از شمار کر دیا ہے۔ اون کو تغیر و تبدل سے بھر دیا ہے۔ اور اون کو ایک متعینہ، مقررہ اور مستقل قدر میں فرض کر لیا ہے۔ اون کے "نام" وضع کر لئے ہیں۔ یعنی اون کے مقابل کے "الفاظ" ایجاد کر لئے

ہیں جن کی دلائس غیر تغیر پذیر ہیں۔ تمام الفاظ مثلاً، "انسان"، "بکری" اور "گھوڑا"، وغیرہ کی دلائس متعین، مقررہ اور غیر تغیر پذیر ہیں۔ یعنی ہر جگہ، ہر مقام پر اور ہر سیاق میں ان کا مفہوم من و عن ایک ہی ہوگا اور ان دلائلوں میں منفرد انسانوں، بکریوں اور گھوڑوں میں جو رنگ اور نسل اور قد و قامت وغیرہ کے اعتبار سے جزوی اور تفصیلی اختلافات ہوتے ہیں یک قلم نظر انداز کر دیئے گئے ہیں۔ "الفاظ" کی اصل و حقیقت محض ذہنی اور فکری ایجادات کی ہے۔ اک فکری اختراع کے علاوہ ان کا کوئی وجود نہیں یعنی ایک منطقی اور عقلی کارنامہ ہے۔ عقل و فکر اور منطق نے ایک سیال، سیاب سان، گریزاں اور غیر مستقل حقیقت کو ٹھہرا، ساکت اور مستقل قالب میں ڈھال لیا ہے۔ تغیر و تبدل اور

ذاتی خصوصیات و صفات کو محو کر دیا ہے۔ ہزاروں لاکھوں افراد یا تفصیلی اور جزوی اعتباروں سے بالکل جداگانہ، اہم مزیدہ اشیاء کو ان کے لئے ایک عام نام وضع کر دیا ہے۔ کئی احکام اور کئی تصورات، وضع کر لئے ہیں۔ جو افراد کی خصوصیات کو ذہن سے بالکل محو کر کے سارے افراد پر یکساں لگائے جاسکتے ہیں اور ہر پر یکساں حاوی ہیں۔ اور ان احکام اور تصورات اور ناموں یعنی الفاظ کو اصل کا مرادف اور رد مقابل قرار دیدیا ہے۔ اس فرضی جمود، سکون اور تعین سے بیان میں سہولت تو ضرور ہو گئی ہے۔ ابہام، اگر نہ پائی اور نامستقلیت پر قبضہ ضرور ہو گیا ہے۔ مگر اس کو اصل سے وہی نسبت ہے جو دریا کی بیتاب موجوں کو اون کی کاغذی تصویر سے جلتی ہوئی شمع کے لرزاں شعلوں کو کاغذ پر بنی ہوئی شمع کے ساکت شعلوں سے منطقی تصورات اور الفاظ گویا بیتاب موجوں اور لرزاں شعلوں کی کاغذی شبہیں ہیں۔ منجمد ساکت، برقرار اور مستقل۔ حالانکہ جس اصل کی وہ شبہیں ہیں وہ نہ منجمد ہے نہ ساکت نہ برقرار نہ مستقل۔ ہر آدمی کی شکل و شبہات ہر دوسرے آدمی کی شکل و شبہات سے جداگانہ ہے۔ مگر نام سب کے لئے وہی ہے۔ لفظ سب کے لئے ایک ہے۔ لفظ ”آدمی“ سب پر یکساں حاوی ہے۔ ہم اور آپ سارے محسوسہ مخالف کے باوجود عقلاً ”آدمی“ میں عقل ہم میں اور آپ میں محسوس فرق

ہے اوس کو نہیں دیکھتی۔ وہ نامحسوس مشترک قدروں کو پکڑ لیتی ہے اور نام زد کردہ جی ہے۔ منطقی تصورات اور لغت کے الفاظ کا ہی حال ہے۔ وہ مفاہیم، مطالب، دلائلوں اور تعریفوں کو محج، جامد اور متعین کر دیتے ہیں حسیاتی تفصیلات کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ امتیازی ضدو خال کو فراموش کر دیتے ہیں۔ اور عقل و فکر کا ہی طریقہ ہی ہے۔ ہی تقابل، تجرید، استخراج، اور استنباط وغیرہ۔ ہی متعینہ دلالت کے الفاظ اور تصورات وضع کرنا۔ وہ حاشیوں کے بدلے، تغیر شعرا اور گریزاں عالم کو اپنے سانچوں میں ڈھال لیتی ہے۔ وہ متحرک اور متغیر کو ساکت اور مستقل کر کے دیکھتی ہی۔ نظاروں اور تماشوں کو فکر کے قالب میں ڈھالتی اور ”سوچتی“ ہے مگر جواسوں کا رد عمل ”الفاظ“ میں نہیں ہوتا۔ یعنی وہ احساس کو منطقی قالبوں میں نہیں ڈھالتے۔ وہ سوچتے نہیں۔ یہ الفاظ دیگر وہ ایک ناموسوم بہیم، متنوع اجمالی کیفیت ہوتی ہے جو مشکل اور صرف تقریباً ذہنی اور فکری قالبوں میں ڈھالی جاسکتی ہے۔ کیونکہ اوس کی اصل و نہاد ہی غیر عقلی ہے۔ اور وہ عقل و فکر میں نہیں اُبھرتا۔ مگر جہاں حسیاتی اور فکری رد عملوں کے مابین اس طرح کی نسبت ہے وہاں حسیات اور تخیل کے رد عملوں کے مابین ایک بالکل دوسری طرح کی نسبت ہے۔ وہ حسیاتی چھپر سے تلملا اٹھتا ہے۔ تلملاہٹ میں بے ربط سی باتیں کرنے لگتا ہے۔

بے ربط اس معنی میں کہ جن فکری سانچوں یعنی الفاظ میں دھل کر وہ ظہور پذیر ہوتا ہے۔ وہ "عقلاً" بے معنی مرتے ہیں۔ الفاظ کی تسلی اور فکری قہا اس موضوع پر تنگ ہونے لگتی ہے۔ "اے گل بہ تو خرم سندم تو بوئے کسے داری" اور "مکی نے یہ سنکر تبسم کیا" دلائل غلط اور عقلاً بے مفہوم عبارتیں ہیں مگر تخیل تو عقل کا پابند ہی نہیں وہ تو عقل و فکر میں اظہر تا ہی نہیں وہ تو منطقی طریقے پر سوچتی ہی نہیں وہ تو صرف محسوس کرتا ہے۔ گل میں "بوئے کسے" اور "مکی میں" تبسم اور اس کا احساس صاف نہیں ہوتا۔ صاف اس معنی میں کہ وہ کسی خارجی شے سے تطابق رکھتا ہو۔ ویسی درحقیقت کوئی ذات موجود ہو۔ اس کی کسی خارجی حوالے سے پرکھ ممکن ہو وہ ہمیشہ اک ناصاف مبہم طریقے پر محسوس کرتا ہے۔ مبہم اس معنی میں کہ اس کا احساس ناممیزہ نامفروق نامعقلی جنس کا ہوتا ہے۔ مگر جب ان مبہم اور نامعقلی محسوسات کے "بیان" کی نوبت آتی ہے تو تکنیک کی مجبوری فنکار کو کسی وسیلے کی محتاج کر دیتی ہے۔ اور وسیلے کے استعمال کی ترکیب ایسے اصول و ضوابط اور آئین کے استعمال پر مجبور مگر تھی ہے جو دراصل غیر حسی یعنی عقلی ہیں حیاتیات کے چھڑ سے تخیل کی اس طرح کی بے ربط باتیں یعنی جو عقلاً غلط ہوں عرف عام میں اس کی "پرواز" کہلاتی ہیں۔ مگر دراصل اس کی پرواز نہیں بلکہ اس کی "فرار" ہے فرار گذشتہ تجربات کی طرف فرار، ایک گزرے ہوئے اور طے کردہ منہاج

پر، اون حوادث، تجارب، ماحول، یا ماحولی فضا کی طرف جن میں یہ بے ربط
 نہ تھیں۔ یعنی جن کے زیر اثر یہ آپس میں منسلک ہو گئی تھیں تخیل کی پوز
 دراصل کوئی نئی بات نہیں پیدا کرتی۔ بلکہ گزشتہ اور منسلک تجارب
 کو ایک نئے طریقے پر مربوط کر دیتی ہے۔ تخیل دو یا چند چیزوں میں
 ایک لگاؤ محسوس کر لینے کا نام ہے۔ اور تاکہ وہ لگاؤ محسوس
 کر سکے ان چیزوں کا فرداً فرداً اور الگ الگ تجربہ اور مشاہدہ یعنی
 حسیات کے دائرے میں موجود ہونا ضرور ہے تخیل میں کوئی
 تخلیق و تعمیر کی قدرت نہیں۔ مواد ہمیشہ حاسہ کا فراہم کیا ہوا ہوتا
 ہے۔ جو نئے قطعاً حسیات کے دائرے میں نہو یعنی جس سے حاسہ
 مطلقاً آشنا نہوا اس میں وہ کوئی لگاؤ نہیں محسوس کر سکتا۔ تخیل
 صرف محسوسہ رد عملوں کو یکجا کر دیتا ہے۔ یہی یکجا کر دینا اسکی تخلیق
 و تعمیر ہے۔ دو تجربات جو حاستیں الگ الگ موجود تھے کسی مشترک
 قدر کی وجہ سے ایک دوسرے کو تازہ کر دیتے ہیں۔ جیسے عارض
 گل، دیکھ کر روئے یار کا یاد آجانا۔ عارض گل کی پوشش اور رنگینی نے
 یک اور ایسا ہی لہکتا ہوا اور گل رنگ نظارہ نظروں میں لا کھڑا
 کر دیا اور دونوں میں مشترک محسوسہ قدر پوشش اور رنگینی ہے۔ یہ
 مشترک قدر گویا ایک ہل ہے جس کے ذریعے دو منفرد حاسے واصل
 ہو جاتے ہیں۔ یہ مشترک قدر ہمیشہ محسوسہ ہوتی ہے۔ یا کم از کم آرٹ
 میں افضل ہے کہ ہو۔ مگر اس کے تنوع کی انتہا نہیں۔ کیونکہ حسیاتی

رد عملوں کے ابھرنے کے مواقع کی انتہا نہیں تخیل منفرد احساسات کو
 گاہے یکجا کر دیتا ہے اور گاہے دو مختلف طرح کی چیزوں میں ایک
 مشترک قدر محسوس کر لیتا ہے۔ اور اس طرح دو عقلاً مختلف چیزیں
 یکجا ہو جاتی ہیں۔ یا کسی مشترک قدر کے محسوس ہونے کی بنا پر ایک
 دوسرے میں خلط ملط ہو کر ایک کسی ہو جاتی ہیں۔ اپنے اس تخلیقی عمل میں
 تخیل قطعی مطلق العنان ہے گہ آدھی کی صورت اور جانوروں کی پرواز
 یکجا کر کے ”پری“ بنالیتا۔ گہ گینڈے اور چوہنٹی کا قد و قامت یکجا
 کر کے گینڈے کے قد و قامت کی چوہنٹی مستور کرتا ہے۔ اور گاہے گل
 اور گال میں رنگینی، شگفتگی، اور تازگی کی مشترک قدریں محسوس کر کے
 گل عارض، تخلیق کرتا ہے۔ غرض تخیلہ حسباتی اضطراب اور پہچان
 کے عالم میں ایک قسم کے تخلیقی عمل میں سرگرم ہو جاتا ہے۔ اور بیش
 نظر محسوسہ کیفیت مثلاً گال کی رنگینی یا زلفوں کی پچوں کو کسی ایسی شے
 سے مربوط کر دیتا ہے جس میں یہ رنگینی، پتہ و تاب کی قدر بیش نظر شے
 کے اعتبار سے اور زیادہ شدت اور افراط کے ساتھ موجود ہو چنانچہ
 روئے نگار گلستان ہو جاتا ہے۔ اور زلف یا رنبلستان۔ مگر اس
 تخلیقی عمل کا مواد تمام تر مشاہدات اور تجربات اور ماحول سے ماخوذ
 ہوتا ہے چنانچہ اصنام پری جمال کی رنگت ہندوستانی شاعری میں
 صندلی اور سنہری ہے (اور انگلستان میں دودھ اور برف جیسی، اور
 زلفیں ایران میں سبیل و بنفشہ ہیں اور عرب میں رسن و گرسبل و بنفشہ

اور رسن تو صرف اس محسوسہ اور مشہودہ کیفیت کی طرف اشارے
 ہیں جو نظروں میں مشہود اور محسوس تھی گا اور اس پیچ و تاب کی مشترک
 قدر کے حامل ہیں جو زلفوں کی پیچ و خم کی کیفیت کو ان مثالوں کی مدد
 سے اور اُجاگر کرنا چاہتے ہیں۔ یعنی گویا تخیل موجودات عالم میں وہ
 قدریں بکھو دیتا ہے جو دراصل ان میں موجود نہیں جن سے فنکار قدرت
 کی تخلیقات عاری ہیں جن کے بغیر وہ ناتمام اور نامکمل ہی۔ تخیلہ
 ناتمامی اور نقص اپنے منسلک تجربات سے فراہم شدہ مواد کی نئی
 طرح سے ترکیب کر کے پورا کر لیتا ہے۔ ادراک خیالی مصور جسے تخلیق
 کر کے اپنے ذوق جمال کی تشنگی فرد کر لیتا ہے۔ جو کہ دراصل بھوٹی اور
 فرضی ہے کیونکہ موجودات عالم میں اس سے تطابق رکھنے والی کوئی
 شے موجود نہیں۔ مگر تخیلہ کا آرٹ میں یہی تو فریضہ ہی ہے۔ یعنی ایسی
 چیزیں تخلیق کر لینا جو ذوق جمال کا تقاضا ہوں مگر بشر مندرہ وجود نہ ہوں۔
 جو اس کے تقاضوں کو پورا کر دیں۔ اور فطرت کے نقص و ناتمامی کا ازالہ کر دیں۔ اور
 ایسی ایسی چیزیں تخلیق کر لینا جن سے بہتر نہ صرف فطرت ہی میں موجود نہیں
 بلکہ صورتیں بھی نہیں آسکتیں یعنی جو انسان کے تخیل کی غایت پر واز
 کا آئینہ اور ظہور ہیں۔ ان تخلیقات میں فنکار کے پیش نظر ایک محسوسہ کیفیت
 ہوتی ہے مگر تکنیک اس محسوسہ قدر کو کسی طرح بیان نہ کرنا چاہتی
 ہے۔ یعنی محسوس کو ایک مادی قالب میں ڈھال دینا اور مبدل
 کر دینا چاہتی ہے۔ مگر تکنیک تمام عقل و فکر کی پیداوار ہے۔

وہ متعین، مقرر اور جامد سانچوں کے استعمال پر مجبور ہے یعنی اس کے
 سانچے عقلی ہوتے ہیں۔ مثلاً تصویر اور بت بھی ”آدمی“ ”گھوڑا“ ”گل“ ”
 ”کنول“ ”پہاڑ“ ”دریا“ یا اس قسم کے اصلاحی ”لفظ“ یا منطقی
 ”تصور“ یعنی کسی ”شے“ کی ہوتی ہے۔ یعنی باوجود تصویر اور بت کے
 ایک خاص ذات مثلاً بولین اور گنگا کے ہونے کے تصویر اور بت
 کو بہر حال منطقی تصور ”آدمی“ اور ”دریا“ سے تطابق رکھنا چاہیے۔
 اور بالکل نوے فی صدی سے بھی زیادہ اس تطابق کا تقاضا
 پیکر گری اور ہیأت گری میں ذخیل رہا ہے۔ گو مختلف زمان و مکان
 میں منطقی تصور سے آزاد ہیأت کاری کی بھی مثالیں ملتی ہیں۔ مگر ان
 مستثنیات کے علاوہ عام تطابق کی تجل بہت ذخیل رہی ہے
 اور فنکار انھیں عقلی سانچوں کے توسط سے کام کرتا ہے۔ گو اس کا تخیلہ
 ان سانچوں کے انتخاب اور اوں کو اپنے طور پر مربوط کرنے میں اپنے
 حدود میں آزاد ہے۔ مگر اک عقلی شے ہونے کی وجہ سے تکنیک میں
 احساس کہ معہ اپنے تمام اجمال، بوقلمونی، اور ابہام کے کیا حقہ ،
 اور دینے کی قدرت نہیں۔ اور احساس تکنیکی ہیأت قبولی کرنے
 کے عمل میں شخص، مشکل، تراشیدہ اور محدود ہو جاتا ہے۔ اس میں
 نہ ابہام کی گنجائش ہے، نہ ناتراشیدگی کی اور نہ نامتعین اور مجمل رہ
 جانے کی۔ اور پھر ایک عقل پروردہ اور فکرزائیدہ جنس ہونے کے
 ساتھ ساتھ تکنیک ایک مادی وسیلے کی بھی محتاج ہے۔ اور ہر مادی

شے میں ایک حجریت اور جو مضمر ہے۔ مادی وسائل حرکت اور تغیر و تبدل کو یعنی کسی شے کو کسی شے میں تبدیل ہوتے ہوئے نہیں دکھا سکتے۔ مصور یا نقاش کسی لڑکے کا جوان ہونا یا کسی غنچے کا پھول ہونا نہیں دکھا سکتا۔ بعض وسائل مثلاً موسیقی کی آواز اور ادب و خطابت کے الفاظ بعض اور وسائل مثلاً نقاشی کے پتھروں اور دھاتوں کے مقابل میں کچھ سیال اور غیر متحجر ہیں اور ان کے استعمال کی تکنیک اس طرح کی ہے کہ عمل میں ایک سیلانی اور تغیر پذیر شے کے سیلان اور تغیر کو کبھی کسی حد تک داخل کر سکیں۔ مگر کبھی بھی وہ متحجر اور منجمد ہی ہیں اور محسوسات اور حسیات کے اجمال اور ابہام کا ساتھ نہیں دے سکتے۔ اس سے بڑا شاعر بھی معشوقوں کی ناگفتنی اجمالی دلکشی اور نامیزہ صدف رنگ و لہری کے بیان میں بسیار رشوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست، سے زیادہ نہ کہہ سکا معشوقوں کا محسوسہ اور مشہودہ کیف اس سے زیادہ وضاحت سے لفظ کے احاطے میں یعنی عقلی ساپنچے میں اور تکنیکی پیکر میں نہ دھصل سکا۔ مگر تکنیک کا فرضہ ہی یہی ہے کہ وہ مبہم کو حتی المقدور واضح، اور گریزاں کو مقید کرے۔ چنانچہ شاعر نے بتوں کے آگے ایک ناقابل گرفت احساس کو بے نام کہہ کر ایک حد تک اپنے مبہم احساس کو مقید کر لیا اور بتوں سے ناقابل گرفت، ناقابل بیان، ناموسوم شیوے آپ کے سامنے ایک لفظی پیکر میں موجود ہیں۔ اور تکنیک کا یہی کمال ہے کہ وہ داخلی حسیاتی مبہمات کو زیادہ سے زیادہ جہان تک

بھی ممکن ہو غیر مبہم، صاف، تمیز اور تراشیدہ بنا کر پیش کر دے۔ مبہم کو
 غیر مبہم ساچے میں ڈھال دے۔ نامنیر اور سبط کو تراشیدہ اور نکلی ہوئی
 ہیئت دیے۔ احساس کو اپنے تمام اجمال، یہ قلمونی اور ابہام کے
 ساتھ جلوہ گر کر دے۔ اجمال اور تنوع کچھ ہوتے اور ایمائی بیکر میں سمویا
 ہو، ابہام ایک غیر مبہم بیکر میں جلوہ نما ہو۔ اس غیر مبہم بیکر میں ایک
 مبہم، اجمالی اور ایمائی کیفیت جس حد تک مفید ہو گا اسی تناسب سے
 تکنیک کی کامیابی کا معیار قرار پائے گا۔ کوزے میں سمندر نہیں سما سکتا۔
 کوزے میں سمندر نہیں بند کیا جاسکتا۔ مگر کوزہ جس حد تک "سمندر نما" ہو
 اسی حد تک کوزہ گر کی کوشش کامیاب ہے۔ تکنیک دراصل اسی طرح
 کی سمندر بہ کنار کوزہ گرمی ہے۔ اور فنکار ایک سمندر شکار کوزہ گرم ہے۔
 مگر تکنیک کا ایک اور محض میکانیکی پہلو بھی ہے یعنی عملی ترکیب و طریقے
 اور حکمتیں۔ مگر اس محض عملی حکمتوں اور قواعد والے پہلو کو فنون لطیفہ کے
 نظریاتی رخ سے تعلق نہیں۔ اسی کو آپ لسانی علوم میں صرف و نحو یعنی اصطلاح
 "گرامر" کہتے ہیں اور اور دوسرے فنون میں فن گرامر کے مرادف کہہ سکتے
 ہیں۔ مگر تکنیک صرف گرامر نہیں۔ یہ دراصل فنون لطیفہ کی منطق ہے۔
 یعنی جس طرح منطق کا کام عالم فکر کے تصورات کو غیر مبہم بنا کر ان کو
 ایک معین مقرر اور تراشیدہ مفہوم اور دلالت دیدینا ہے اسی طرح
 تکنیک کا فریضہ عالم احساس و عقل کے کوائف کو ایک معین مقرر اور
 تراشیدہ ہیئت، بیکر اور صورت دیدینا ہے اور چونکہ یہ صورت گرمی

اہام، اجمال، تشخیص اور بوقلمونی کی ہے اس وجہ سے اس کو اجمال، اہام، تشخیص اور تعمیم سے معمور ہونا چاہیے ورنہ اس کی صورت گری ہی نہیں ہوگی۔ فرد مایہ غیر منطقی اگر امری قسم کے صنایع تکنیک کے اسی پہلو سے نا آشنا ہوئے ہیں۔ وہ اپنے وضع کردہ پیکر کو بہت مخصوص، محدود اور غیر تعمیمی بنا دیتے ہیں۔ اس وجہ سے ان کا عمل فنون لطیفہ کی منزل سے اتر کر ایک فرد منزل پر آجاتا ہے اس میں کوئی غیر بہم ادرا یا حسیاتی اور تخیلہ عنصر یا تو ہوتا ہی نہیں یا تخیل کا صرف وہ پہلو ہوتا ہے جو محض مواد کے ہیر پھر کے ذریعے نمایاں کیا جاسکتا ہے۔ یعنی جو دراصل اگر امر سے وابستہ ہے مثلاً ادب میں الفاظ کے بن پر ایک فرضی مطلب ادا کرنا یا کسی لفظ کا کسی خاص پہلو سے عبارت میں بیٹھ جاتا۔ یا چند الفاظ کے محض لسانی ربط سے ایک خارجی مضمون پیدا ہو جانا۔ یا کسی صنعت کا آجانا وغیرہ وغیرہ۔ اس قسم کے عمل احساس اور حسیات کے نقطہ سے شروع ہی نہیں ہوتے۔ ان کی تجربات اور مشاہدات پر بنا ہی نہیں ہوتی ان کی خشت اول ہی غیر حسیاتی اور فرضی ہوتی ہے۔ اور ان میں صرف ایک تکنیکی عنصر ہوتا ہے اور تکنیک کا کبھی منطقی رخ نہیں کہونکہ اس کے لئے تو حسیات احساس اور جذبات کی نیو پر شروع ہونا ضروری ہے۔ ان کا مبداء اگر امری ہوتا ہے۔ ان کا مبداء اور منتہا دونوں تکنیک کا غیر جمالیاتی یا اوچھا سانسیم جمالیاتی جزو ہوتا ہے۔

تو اک جمالیاتی عمارت کی اساس اور اس کی ساخت کا مواد حسیاتی

ہوتا ہے۔ اوس کی تعمیر کا محرک ایک ہیجان، اوس میں سکونت پذیر
ایک جذبہ، اور اُس کا آرگٹلٹ یا ڈیزائنر متخیلہ، اور اوس کا انجینئر تکنیک
ہوتا ہے۔ حیاتیات، جذبات اور متخیلہ کے آپس کے ربط کے متعلق جو
کچھ سر دست کہنا تھا کہا جا چکا۔ مختلف سیاقوں میں اسی کے
کچھ تفصیلی یا خصوصی پہلو پھر آگے بیان ہوں گے۔ مثلاً جہاں جمالیاتی
قدروں کے عوارض و خصوصیات اور ادون کی نوعیت کے ماخوذی یا
فطری ہونے کی بحث آئے گی، یا جہاں فنون لطیفہ کے مختلف اصناف
میں اُن سہ گانہ اجزائے ترکیبی کے مختلف تناسب میں واقع ہونے کی
بحث آئے گی۔ یہاں پر اب یہ غور فرمائیے کہ ان جمالیاتی عمارتوں کی
تعمیر میں عقل و فکر صرف تکنیک کے توسط سے دخیل ہو سکتی ہے یا ہونا
چاہیے۔ ورنہ نہ حاسہ کو کوئی واسطہ عقل سے ہے نہ جذبات کو نہ
تخیل کو۔ ظاہر ہے کہ اس نوعیت کے ایک عمل کا اثر بھی ایک غیر عقلی
نوع کا ہونا چاہیے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اس سے جو جمالیاتی رد عمل
اُبھرتا ہے یعنی ہوا لطف اور حظ حاصل ہوتا ہے وہ بھی ایک غیر عقلی جنس
ہے۔ لطف یہ عقل کے توسط سے حاصل ہوتا ہے اور نہ عقل کو کہتے
ہیں کہ جی خوش ہو گیا۔ طبیعت خوش ہو گئی۔ اور «جی» اور «طبیعت»
اور انھیں کے ہم معنی الفاظ جو اس موقع پر زبان پر آتے ہیں سب کی
دالالت عقل و فکر کے غنصر سے بالکل مبرا ہوتی ہے۔ لطف محسوس ہونے
کی ایک شے ہے۔ استخراج استنباط اور استقرار کی نہیں۔ اس کے

آغاز اور انتہا کے دونوں سرے تمام تر حاسوں سے وابستہ ہوتے ہیں۔ مگر ظاہر ہے کہ لطف محض بدنی اور جسمانی رد عمل کا نام نہیں۔ میں نے لکھ دیا کہ لطف محض بدنی اور جسمانی رد عمل کا نام نہیں۔ حالانکہ ظاہر ہے کہ لطف بہ جز جسمانی لذت کے اور کچھ نہیں۔ آدمی کے پاس بجز جسم کے ہے کیا؟ چنانچہ نفسیاتی رد عملوں کے محض ایک منافع الاعضائی یعنی جسمانی بلکہ حیوانی ہونے کے نظریے کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ مگر پہلا بیان اس محدود اور مخصوص تعریف کے ساتھ درست ہو سکتا ہے کہ لطف کا اثر صرف اس عضو تک محدود نہیں جو اس کا نقطہ آغاز ہو۔ آوازوں کا لطف صرف کان تک محدود نہیں گو ان کا پہلا رد عمل ہیں ابھرتا ہے حیاتی رد عمل کسی نقطے سے شروع ہو کر منتشر ہونے لگتا ہے اور تمام پھیل جاتا ہے۔ اگر یہ اس قسم کا ہو کہ جسمانی اور اعضائی تناؤ اور انقباض پیدا کر دے تو تکلیف ہے۔ اور اگر تناؤ اور انقباض کو تحلیل کر دے تو لطف ہے۔ لطف دراصل نام تو جسمانی ہی لذت کا ہے مگر یہ کسی خاص جو اس یا خاص عضو کے ساتھ مختص نہیں حالانکہ اس کا ایک سر ایک مخصوص جو اس اور عضو سے وابستہ ہوتا ہے۔ مگر ذرا بھی شدید ہونے کی صورت میں یہ مقامی نہیں رہتا۔ اور اگر اس کا اثر عام ہو گیا تو لطف یا تکلیف میں مبدل ہو جاتا ہے۔ یعنی اگر جسمانی رد عمل کسی خاص جزو بدن تک محدود رہے تو وہ ”خس“ ہے اور پھیل کر عام ہو جائے تو لطف۔ لطف کے غیر مقامی سبب اور عام اور ”خس“ کے

مقامی محدود اور مختص ہونے کی وجہ سے مدت دراز تک یہ غلط فہمی پھیلی رہی کہ لطف گو یا جس سے ایک غیر متعلق شے ہے مثلاً لٹمنے کے لطف کو سماعت سے ایک علیحدہ شے قرار دیا گیا۔ تصویر کے لطف کا بصارت کے علاوہ کوئی اور سبب اور ذریعہ قرار دیا گیا اور غرض جسمانی رد عمل یعنی منافع الاعضائی فریضے اور لطف کر بالکل دو جنس کی شے قرار دیا گیا حالانکہ جنس اور نوعیت کے اعتبار سے دونوں ایک جنس کی چیزیں ہیں۔ (منافع الاعضائی رد عمل اور لطف میں صرف خاص اور عام کا فرق کیا جاسکتا ہے) اول الذکر مقامی ہوتا ہے اور آخر الذکر بسیط۔ یہ پہلو ذہن نشین کرنے کے بعد لطف اور جسمانی لذت مرادوں میں را اور دونوں کا مبیع حیاتی ہے۔ لطف کے غیر حیاتی اور محض جسمانی نہونے کے نظریے کی بنیاد پڑنے میں یہ بات بھی ذخیل رہی کہ ایک ہی شے اکثر و بیشتر چند حواسوں پر اثر انداز ہوتی ہے مثلاً گلاب کا پھول جس کا اوپر ذکر ہوا کہ اس کا رنگ، مہک، شبابہت اور ملا، باصرہ شامہ اور لامہ کو بیک وقت متاثر کرتا ہے اور یہ کوشش رہی کہ اس کے مختلف حواسوں پر اثر اندازی کا ایک مشترکہ نام رکھا جائے اور اس کا ایک واحد ذریعہ اور سبب قرار دیا جائے۔ یعنی گلاب کا باصرہ، شامہ اور لامہ پر بیک نفس اثر انداز ہوتا ایک واحد اور غیر حیاتی اثر قرار دیا جائے اور اس کا ایک واحد اور غیر محسوس سبب قرار دیا جائے۔ یعنی یہ نہیں کہ رنگ، خوشبو، گرمی اور زلاکت

وغیرہ باصرہ شاتمہ اور لامہ کو جو ہمیک وقت متاثر کرتے ہیں وہی گلاب کے لطف کے اسباب ہیں۔ اور انکا جو رد عمل ہوتا ہے وہی مخلوط اور مرکب رد عمل لطف ہے۔ بلکہ گلاب میں ان محسوسہ محرکات کے ماوراء کوئی واحد محرک لطف کا ہے۔ اور احساسوں کے علاوہ کوئی اور وہ قوی موثر ہوتا ہے۔ اس طرح کی کوشش کچھ تو نفسیاتی مسائل کے نادر یافتہ ہونے کی وجہ سے اور کچھ ایک خاص قسم کے تعقلی فلسفہ کے ساتھ خوش اعتقادی اور غلو کی وجہ سے تھی۔ اس طرح کی کوششوں اور مقصدوں کے پس پردہ کام کرنے والا فلسفہ اور اس کے نتائج کچھ ہم لوگ کھوڑا مطالعہ کریں گے کیونکہ باوجود لایعنی ہونے کے یہی طریقہ مروج رہا۔ اس کی ایک تاریخی اہمیت ہے۔ اور مسائل کے بعض پہلو بھی ذہن نشین ہو جاتے ہیں۔ مگر اب اس طرح کی کوششیں جاری رکھنے کی کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی۔ لطف اور احساس و جو اس کا بھولی دامن کا ساتھ ہے۔ لطف و رائے جو اس و احساس کوئی شے نہیں۔ ہاں ایک ہی جنس کی اشیا ہونے کے باوجود مقامی حس اور لطف ایک دم مراد نہیں۔ اور یہ پہلو نظر انداز نہونا چاہیے کہ گلاب کی رنگت کا رد عمل جو خود آنکھوں کے اعصاب اور دماغ کا ہونے کی جھیلیوں پر اور نزاکت کا لامہ پر ہوتا ہے وہ بذات خاص لطف نہیں بلکہ ایک منافع الاعضائی رد عمل ہے اعضائی رد عمل کے لطف میں مبدل ہو جانے کے لئے یعنی ایک جمالیاتی قدر میں مبدل ہو جانے کے لئے دو شرطیں مقدم

ہیں۔ ایک اس کا مقامی کی حد سے گذر کر عام ہو جانا۔ اور دوسری اس کا اس طرح کا ہونا کہ انقباض، ہيجان، کشائش اور تناؤ جیسے اثرات تحلیل ہو کر اعضائی انبساط، انشراح اور سکون کی صورت پیدا ہو جائے۔ جمالیات کے نقطہ نظر سے تو اور کسی تحدید کی ضرورت نہیں معلوم ہوتی۔ مگر فنون کے سلسلے میں یہ قید پڑھانا ہو گا۔ جو شے اس طرح کا رد عمل ابھارے اس کی تخلیق میں انسان کا بھی ہاتھ ہو۔ کیونکہ اگر رد عمل ابھارنے والا ہیچ انسان آفریدہ ہی نہیں تو پھر وہ ”عمل“ کیسے قرار پاسکتا ہے؟ مثلاً ایک واحد سُریا۔ ایک جمالیاتی قدر سے تو مملو ہو سکتا ہے مگر وہ کوئی ”عمل“ نہیں۔ (جمالیاتی نقطہ نگاہ سے واحد سُریا اور واحد رنگ بیض تاثر پیدا کر دینے کی صورت میں اک قدر کی حیثیت اختیار کرے گا مگر اس کے فنی عمل میں مبدل ہو جانے کے لئے اور چند شرطیں بھی ضروری ہیں۔ مگر جمالیات میں مزید تحدید کی ضرورت نہیں) مخصوص اور محدود مگر بیض اور لطیف اثر صرف ایک ہی حالت کے ذریعے بھی ظہور پذیر ہو سکتا ہے۔ مثلاً صرف ایک سُریا رنگ سے اور یہ ایک وقت چند دھاروں کے ذریعے بھی مثلاً گلاب کے پھول، شفق کی تصویر اور تاج محل سے۔ اور یہ بھی بخوبی ممکن ہے بلکہ اکثر ایسا ہو جاتا ہے کہ اعضائی اثر تو ہو مگر شدت کا وہ درجہ نہ حاصل کر سکے جو ایک بیض اور عام اثر میں مبدل ہو جانے کے لئے ضروری ہے (مثلاً روشنائی کے صرف ایک سیاہ دھبے کا اثر صرف آنکھ کے اعصاب

تک رہ جائے گا لہٰذا یہ دو باتیں یعنی محرک و مہج سے بیک وقت جنحی جاسوں
 کا متاثر ہو جانا اور اعضائی رد عمل اٹھانے کے باوجود اکثر اوس اثر کا عام
 نہ ہونا ایک مدت تک عقدہ لائیکل بنکر گشتائش کا مضحکہ اڑاتی رہیں
 اور لطف کی صحیح تحلیل و تجزیہ کی راہ میں حائل ہوتی رہیں۔ اور گاہے خود
 اثر یعنی لطف کی اور گلہ اس کے سبب کی حسیات و احساس کے علاوہ کہیں اور
 تلاش رہی اور لطف سے اعضائی رد عمل کے عنصر کو ایک دم خارج کر دینے کی
 کوشش کی گئی۔ یہ رویہ جیسا کہ ابھی اوپر گذر ادا اسباب کا نتیجہ تھا اور اولاً
 نفسیاتی مسائل سے لاعلمی کا۔ اور دوسرے ہر شے کی صرف عقلی تاویل نہ ہونے
 کے مذاق کا۔ لطف کی وراثے حسیات ایک نرم عقلی تاویل نہ ممکن تھی اور نہ ہی
 مگر اسطو کی نکتہ رسی نے ڈھائی ہزار سال قبل بھی جمالیاتی لطف و محض حسیاتی لذت
 میں ایک لطیف تمیز کی تھی۔ ڈھائی ہزار برسوں کے بعد یہ امتیاز بالکل اپنی اصلی
 حالت اور صورت میں تہہ قرار نہیں۔ مگر ذرا سا صورت بدل کر کانٹ اور تمام
 جدید فلاسفہ کے یہاں موجود ہے۔ یعنی صورت بدلنے کے بعد ہنوز "فلسفہ"
 ہی ہے۔ ہم لطف کو "جمالیاتی" اور "حسیاتی" میں نہیں تقسیم کر سکتے۔
 کیونکہ جمالیاتی لطف بھی حسیاتی ہے۔ یا کم از کم اوس میں حسیات حریف
 غالب ہیں۔ مگر پھر بھی جمالیاتی لطف اندوزی یعنی مکمل فراغ اور خود فراموشی
 بعض مقدمات کے بغیر محال ہے۔ اور یہ مقدمات خوشی کی ایک ہلکی سی
 سطحی لہر کے مکمل فراغ اور خود فراموشی میں تبدیل ہو جانے کے لئے تقریباً
 نو یا صفر کی حد تک ہیں۔ کیونکہ لطف تو نام ہی اک مکمل نفسی فراغ کے

عالم کا ہے۔ اور ان نفسی فراغ کے عالم میں پہنچ جانا ہی لطف ہے۔ اور چونکہ عالم فراغ ہر قسم کے بھیج سے محلا ہے اس لئے اس میں داخل ہونے کی یہ شرط ہے کہ باریابی چاہئے والا مخلد بالطبع آئے۔ یعنی جمالیاتی مطالعہ کے لئے لازم ہے کہ طالب لطف کا مطالعہ بے لوث ہو اور

و مقاصد سے آلودہ نہ ہو۔ محض لطف اندوزی کے جذبے کے تحت ہو۔ مثلاً دفع حاجت کے لئے مساعی، تحصیل ثواب کیلئے ریاضتیں

تحصیل علم کی کاوشیں، اپوزسٹ کی چونٹی فتح کر کے نام بار لینے کی کوششیں یا عالمی اولمپک میں نیرہ اقلنی کا مقابلہ جیت لینے کی مشقتیں جمالیاتی سرگرمیاں نہیں۔ اور جمالیاتی لطف فراہم کرنے کے اسباب نہیں۔ کیونکہ ان کی زحماتیں، صعوبتیں اور مشقتیں لطف کے عکس عنصر کو تقریباً دھوڑالتی ہیں۔ یا ناقابلِ حس منترل تک پہنچا دیتی ہیں۔ ایک چھوٹے

سے سرحدی محاذ کا مشترک پڑ جانا ممکن ہے۔ مگر سرحد سے ذرا بھی ہٹ کر فرق محسوس ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ اسی تفرق کو ارسطو اپنے مخصوص اخلاقی آمیزہ فلسفیانہ انداز میں کہتا ہے کہ جمالیاتی لطف اور محض جسمانی لذت میں یہ فرق ہے کہ ایک فرد کا لطف دوسرے

کو محروم کرنے میں ہوتا ہے اور اسی وجہ سے رشک بعض حصہ اور عداوت جیسے پلید اثرات سے منترہ ہوتا ہے۔ اخلاقی نقطہ نگاہ سے جمالیاتی لطف کی یہ خصوصیت مسلم ہے مگر لطف کی تعریف بتائیں نہیں مگر چونکہ اس کی تعریف کے منافی نہیں اسوجہ سے بالکل قابل قبول

ہے۔ یہ دراصل لطف نہیں بلکہ اکثر قسم کی لطیف اشیا کی خصوصیت ہے، جن میں بیک وقت متعدد نفوس کے حق میں لطف بخش ہونے کی اہلیت ہے۔ بعض چیزیں ایک ہی ذات کو لطف پہنچا کر اپنی لطف پروری کی قدرت کھودیتی ہیں۔ یہ نہیں کہ اُن میں لطف زائی کی قدرت نہیں بلکہ بہت محدود اور کمزور قوت ہے اور فوراً تمام بوجھ جاتی ہے۔ سوال دراصل رد عمل کی نوعیت کا نہیں بلکہ صرف اوس کی شدت اور قوت کا ہوتا ہے مثلاً نازنگی کی ایک قاش کہ بیک وقت چند آدمی کے حق میں لطف بخش نہیں ہو سکتی۔ مگر اس کے مبینی نہیں کہ اوس میں ایک مقامی اعضائی رد عمل ابھارنے کے علاوہ کوئی اہلیت ہی نہیں اور کھانے والے کو جو مزہ ملتا ہے وہ محض اعضائی ہے اور کسی حالت میں بھی لطف میں تبدیل ہی نہیں ہو سکتا۔ اور لطف ایک ایسی شے ہے جو نازنگی جیسی کے ذریعے ہم ہی نہیں پہنچ سکتا۔ ہاں یہ درست ہے کہ نازنگی کا مزہ عموداً اعضائی رد عمل ہی کی منزل پر رہ جائے گا اور لطف میں تبدیل نہ ہوگا۔ اور اسی نازنگی سے لطف دو آدمی کو یہ یک نفس نہیں میسر ہو سکتا ایک کا لطف دوسرے کو خردم کر کے ہوگا۔ بہ خلاف اس کے غالب کے شعر سے لطف اٹھانے میں سارا عالم شریک ہو سکتا ہے۔ وہ رزق کے دانوں کی طرح نہیں، جسے کھانے والے کا م نام لکھا ہوتا ہے اور دو آدمی بہ یک وقت نہیں کھا سکتے۔ اوس کو لاکھوں آدمی بہ یک وقت بڑھ سکتے ہیں اور سن سکتے ہیں۔ غرض بعض محض فرضی اور بعید از قیاس

صورتیں ذہن میں رکھ کر تو غیر محرومی کی صفت لطف کی تعریف سے بدل کر لطیف شے کی خصوصیت میں تبدیل ہو جاتی ہے ورنہ بالعموم ارسطو کا کہنا درست ہے اور جمالیاتی لطف عامۃً دوسروں کو محروم کر کے نہیں حاصل ہوتا کیونکہ یا تو یہ ایسی کثیر الوقوع فطری اشیا سے ہم پہنچ سکتا ہے جو فیضانِ ازل سے بے دریغ فراہم کر دیتے ہیں یا غالب کے شعر کی طرح بیک نفس بے شمار آدمیوں کو میسر آ سکتا ہے۔ اور ہر کا حصہ دوسرے کے حصے سے غیر متاثر ہوتا ہے۔ اس وجہ سے اس سے لطف اندوزی میں باہم رشک حسد بعض اور عداوت کے مواقع ہی نہیں پیدا ہوتے۔ اسی کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ لطف اندوزی کیلئے لطف اندوز میں رشک حسد بعض اور عداوت جیسی آلائشوں کا موجود نہ ہونا خود لطف اندوزی ہی کے لوازمات ہے کیونکہ اگر نفس میں ان اقسام کا پرچوش اور قوی اثر ہم موجود ہو تو پھر تناؤ کشاکش وں میجان سے رہائی کہاں ملے گی۔ اور یہ نقطہ نگاہ جمالیاتی لطف کی تعریف میں ایک وقار اور عظمت کی شان پیدا کر دیتا ہے۔ اسی طرح بعضوں نے طف کو محض بچہ کی یا خوش آئندگی یا اس کے مرادف کوائف سے بھی ہمسر کرنا چاہا ہے مگر یونانی اخلاقی و معنوی فلسفیوں اور ان کے مابعد کے سارے معقولوں کی یہ ساری کاوشیں دراصل نفسیاتی، حیاتی، داخلی اور ذاتی عناصر کی نظر انداز کرنے اور ذہنی، عقلی، خارجی اور معنوی کلیات و تصورات کے پیچھے دوڑنے کا نتیجہ تھیں۔ اوس دور میں جمالیات کے مسائل بھی نرے اخلاقیات اور فلسفے کے موضوعات کی حیثیت سے بھلا لہہ کیے جاتے تھے۔ اور محض فلسفیوں کا

یہ جو صلہ تھا کہ معقولات میں بھی اقلیدس اور ریاضی کی طرح مطلق قدریں
 تعین کر دیں۔ وہ نفسیاتی رد عمل کو بھی عقلی قرار دیتا چاہتے تھے۔ اور اس
 کا ایک عقلی جنس کا محرک بھی مقرر کرنا چاہتے تھے جو مطلق الاطلاق ہو۔
 زمانی اور مکانی اسباب و علل سے نامور نہ ہو۔ ناغیر پذیر ہو۔ غرض لطف
 ایک طرح کا نفسی رد عمل ہے۔ اس میں عقل و فکر ذخیل نہیں۔ عقل و فکر
 کے بلاد اسطہ براہ راست حاسوہ، محسوس ذریعہ حاصل ہوتا ہے۔ اس کا حاسہ
 تباد، شمشکش اور انقباض کی تحلیل کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔
 یعنی جس طرح فکر کا ہیجان اور اضطراب و تزعج میں مبتدل ہو جاتا
 ہے اور ایک تعمیری کام کے مریعہ نکاس کا سامان پیدا کرتا ہے اور
 بالآخر صرف تعمیر ہو جاتا ہے اسی طرح ایک فنی عمل ابوس میں جو مستور
 ہے اسی حبیباً ایک رد عمل ادوں میں ابھار کر ان کے لئے بھی اس
 طرح کے انقباضی اور اضطرابی کوائف کو تحلیل کر دیتا ہے اور ان
 کے لئے ایک ساز لطف و انسا طین جاتا ہے۔ جب آپ کوئی ابھی
 غزل پڑھتے ہیں تو تغنیہ مشتعل ہو کر ایک سیل خیالات میں بہ جاتا ہے۔
 اور لمحے لمحے بھر کے لئے دل میں گوناگوں خیالات آ کر نا معلوم طریقے
 پر نفسی کشمکشوں کو تحلیل کر دیتے ہیں۔ بعضوں نے لطف کو تخیل کے
 اس طرح متحرک ہو کر ایک سیل خیالات میں پڑ جانے محمود کیا ہے
 اور لطف کے اگلی پہلو پر زور دیا ہے بعض فنون مثلاً ادب کے تمام
 اصناف رزمیہ، المیہ، یا فسانہ وغیرہ میں خود آنکھ کو جو حروف کے

پڑھنے کا کام انجام دیتی ہے کوئی حفظ نہیں حاصل ہوتا۔ اس طرح کے فنون میں احساس لطف کا نقطہ آغاز کوئی خواہ اس نہیں بلکہ متخیلہ ہوتا ہے۔ کیونکہ الفاظ جو اس ظاہری پروثر نہیں ہوتے۔ وہ متخیلہ ہی کو پھڑپھڑاتے ہیں۔ اور بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ اس طرح کے فنون میں حسیات درمیان میں دخل نہیں۔ مگر متخیلہ تو خود حسیات کا بدلا ہوا روپ اور بدلا ہوا نام ہے اور الفاظ سے متخیلہ کے متحرک ہو جانے کی خود صلاحیت ہی حسیات کے فراہم کردہ تجارب کی پروردہ ہے۔ تخیل میں جو مواد محفوظ ہوتا ہے وہ تمام تر حسیات کا ہم پیونچایا ہوا ہوتا ہے۔ اور تخیل کا چھڑ جانا یا متحرک ہو جانا محض اسی حسیاتی مواد کی ایک خاص طرف رجعت سے عبارت ہے۔ متخیلہ ایک معنی میں گویا گزشتہ اور منسلک تجارب کا مخزن ہے الفاظ دراصل تخیل کے حق میں ایک تازیانہ ہیں۔ اور ہر لفظ اس کے حق میں ایک پھیر یا اشارے کا کام کرتا ہے۔ اور رجعت صورت حال میں ضرور یہ ہوتا ہے کہ متحرک اور جو اس حسیات و احساس کے درمیان میں ایک واسطہ حاجب آجاتا ہے بعض مخصوص اور محدود اغراض و مقاصد کے لئے جو اس حسیات اور متخیلہ میں امتیاز کرنے کی ضرورت کا پیش آجانا ممکن ہے۔ ظاہر ہے آئن لٹسٹائن کے نظریہ اضافیت کے رد میں اترا یا دکھن رخ بیٹھا ہوا ہونے کی صورت میں دائیں اور بائیں ہاتھوں کی گھڑیوں میں دو مختلف وقت ہوتا ہے (اور آدمی کی عمر مرٹٹ بلکہ ایک ہی مرٹٹ میں ساٹھ بار بدل جاتی ہے اور اس لحاظ سے پورب کے دلائل

اور کچھیم کے کمرے کی گھڑیوں میں دو وقت رکھنا چاہیے اور ہر لمحہ عمر کی ایک
 مختلف طول بتانا چاہیے۔ مگر کوئی علم ایسا اگر کہنے لگے تو بجا طور پر دیوانہ
 سمجھا جائے گا۔ یہ نرا متیس، اوٹو، لوچی، علم الوجود اور الہی مودجی (فن العلم)
 کی موشگافہ مباحث تک محدود رکھنا چاہیے۔ اور عملاً علم النفس سے
 سبق لے کر جب تک فرق ایک محسوس مقدار نہ اختیار کرے اس کو
 تذرا انداز کر دینا چاہیے۔ علم النفس والوں نے تمام حسیات کی امتیازی
 صلاحیتوں کی بالائی اور زیریں حدیں دریافت کر رکھی ہیں مثلاً کان یا
 آنکھ میں بہت خفیف تفرقوں کے امتیاز کی قدرت نہیں۔ اور جب تک فرق
 ایک معینہ اور مقررہ مقدار یا درجہ نہ حاصل کرے لا محسوس ہوتا ہے۔ ایک
 لاکھ اور ایک لاکھ پانچ اعشارش سے جو دو آواز پیدا ہوتی ہیں ان کی بلندی
 یا ایک لاکھ اور ایک لاکھ پانچ گزلبی دو چیزوں کی لائبان میں فرق تو ہوتا
 ہے۔ مگر یہ فرق صرف عقلی ہوتا ہے محسوس نہیں۔ اور ہر فرق جس کی کم از کم
 اساس و بنیاد محسوسات پر نہ ہو وہ جمالیات اور فنون لطیفہ میں قابل فرو
 گذاشت ہے۔ اسی طرح لطف کے بارے میں بھی حسیات اور تخیلہ کی
 تمیز نظر انداز کر دینا چاہیے۔ کیونکہ یہ دونوں دراصل یا تو ایک ہی ہیں یا
 اس قدر میسر نہیں کہ بہ تمیز قائم رکھی جائے۔ یا یوں کہیے کہ دونوں اس حد
 تک ایک دوسرے سے مخالف اور تضاد نہیں رکھتے کہ دونوں کی لطف
 کی تاویل میں ساتھ ساتھ گنجائش نہ ہو۔ غرض لطف ایک انشراح اور
 کشاکش رد عمل ہے جو تمام تر حسیات اور تخیلہ کے توسط سے طہو و پذیر ہوتا

ہے۔ ایک جمالیاتی عمل میں بھی مندرجہ مضمر مقید ہوتا ہے۔ فن کار کو عمل کی تعمیر اور تکمیل کے بعد جو میکان، اضطراب، کشاکش اور تناؤ سے ہستکاری ہو جاتی ہے وہ اس میں محفوظ ہوتی ہے۔ اور عمل کے ذریعہ سے غیر تک منقطع ہو جاتی ہے۔ اور ایک عام کو میسر آ سکتی ہے کسی عمل سے بطن اندوز ہونا اور اس کے لطف زائی کے اسباب کو سمجھنا بالکل دو باتیں ہیں۔ کسی چیز سے لطف اندوز ہونے کے لئے عقل کی ضرورت نہیں۔ ایک طفل شیر خوار، ایک اہل دوستا زادہ اور شاہ مجاذب مجاہدین بھی لطف اندوز ہونے کی اہلیت سے محروم نہیں۔ کیونکہ عقل کو لطف سے مطاب کوئی واسطہ نہیں عقل محفوظ نہیں ہوتی محفوظ یا حاسہ ہوتا ہے یا متخیلہ۔ مگر کسی عمل کے روبرو اس سے نصف فراہم ہونے کے ساتھ ساتھ اس کے "سمجھنے" کا عمل بھی شروع ہو جاتا ہے۔ ہم صرف عمل سے محفوظ ہی نہیں ہوتے بلکہ ہم و بیش حسب استطاعت اسکو "سمجھتے" بھی ہیں۔ ظاہر ہے کہ سمجھنا حاسہ یا متخیلہ کا فعل نہیں۔ یہ تمام تر عقل کا فعل ہے۔ جو سن اشعار سے عامۃً بندہ دستاویز اور ادوا اشعار سے عامۃً جو سن محفوظ نہیں ہوتے۔ کیونکہ عامۃً ہندوستانی جو سن "در جو سن" اور "دو نہیں" سمجھتے، مگر غور کیجئے کہ یہ سمجھنا اور نہ سمجھنا عقل سے کوئی واسطہ نہیں رکھتا۔ یہ نہ سمجھ سکتا عقل کے قصور کی وجہ سے نہیں۔ بلکہ متخیلہ کے نام اثر شدہ رہ جاتے کی وجہ سے ہے جو سن الفاظ ہندوستانی کے متخیلہ کو متاثر نہیں کرتے۔

اوس کو نہیں چھیڑتے۔ اوس کے حق میں اشارے کا کام نہیں کرتے۔ وہ ان کی چھیڑ سے ایک سیل تصویر میں نہیں پڑ جاتا۔ اون میں ہندوستانی کے لئے ایک سلسلہ خیالات ابھار دینے کی قدرت اور اہلیت نہیں۔ جرم زبان سیکھ جانے سے جرم الفاظ کی عدم اہلیت چلی جاتی ہے اور اون میں متحرک کردینے کی صلاحیت آجاتی ہے اور پھر ہندوستانی میں بھی گوشتے، شکر، اور سنگ کی شاعری سے محفوظ ہونے کی اور ان سے لطفت انداز ہونے کی لیاقت پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی طرح تاج محل کو دیکھ کر ایک عامی اوس قدر محفوظ نہیں ہوتا جس قدر ایک ہندس اس کی وجہ یہ نہیں کہ اوس کی عقل اوس سے کم فہم ہے۔ بلکہ تاج محل کے گنبد، مینار، محراب، تعریے کے خطوط اور نقش و نگار وغیرہ اوس کے متخیلہ کو تحریک میں نہیں لاتے۔ اوس کے حق میں اشارے کا کام نہیں کرتے۔ اوس کے متخیلہ میں خیالات کا کوئی سلسلہ نہیں ابھارتے۔ وہ ایک عام ہندوستانی کے جرم الفاظ اور عبارت نہیں سمجھنے کی طرح ہندوستان کی تحریر اور الفاظ و عبارت نہیں سمجھتا۔ مگر یہ سمجھنا اور نہ سمجھنا جیسا کہ آپ دیکھ چکے عقل و فکر سے بالکل نامتعلق ہے اور تمام تر متخیلہ کے متحرک ہو جانے اور غیر متحرک رہ جانے سے عبارت ہے۔ مگر بد قسمتی سے ”سمجھنے“ ہی کا لفظ اوس رد عمل کے لئے کبھی مستعمل ہے جس کو عقل و فکر سے تعلق ہے جو عقل و فکر کا ایک فعل ہے مثلاً اقلیدس کا پانچواں یا ساتواں اثباتی مسئلہ ”سمجھنا“ یا اضافیت کا نظریہ یا مسئلہ کا اصول

"تناسل" سمجھنا "یہ" سمجھنا، بالکل ایک عقلی و فکری کاوش اور رد عمل ہے۔
 تخیلہ کا متحرک ہونا یا نہ ہونا کوئی شعوری ارادی اور اختیاری فعل نہیں کسی
 کی قدرت اور اختیار میں نہیں کہ کوئی لفظ سنے یا کوئی شے دیکھے اور
 اس کے متعلق کوئی خیال تخیلہ میں نہ آنے دے۔ "گلاب" کا لفظ سنکر
 یا پھول دیکھکر کوئی نہ کوئی تصور تخیلہ میں گذرتا ہی ہے۔ مگر گلاب کا لفظ سنکر
 یا پھول دیکھکر کوئی اس پر غور و فکر پر مجبور نہیں ہو جاتا۔ گلاب کے متعلق
 غور و فکر کرنا ایک بالکل ارادی اور شعوری فعل ہے شعر "سمجھنے" کے
 اصلی معنی دراصل اس پر اسی قسم کا ایک ارادی اور فکری عمل کرنا ہے۔
 اسکو عقل و فکر کی تحلیل اور تجزیہ کی قدرت کے سپرد کر دینا ہے۔ ظاہر ہے کہ
 یہ فعل شعور اور سمجھنے والے کے مابین محض مخطوط ہونے کے علاوہ ایک اور قسم
 کا رابطہ پیدا کر دیتا ہے۔ اس معنی میں شعر سمجھنے کی بالارادہ کوشش کرنا والا
 محض ایک لطف اندوز کی حیثیت نہیں رکھتا۔ مگر ہندس کے لئے عبارت
 سے، صورت کے لئے تصویر سے، نقاش کیلئے مجسموں سے اور موسیقار کے لئے
 نغموں سے "لطف اپد وز ہونے" اور اس کے "سمجھنے" کا عمل سقد
 ساتھ ساتھ چلتا ہے کہ فلسفہ جیسا موخگان فن بھی دونوں میں کامل امتیاز
 قائم نہ کر سکا۔ اور لطف اندوزی جو ایک حیاتی اور عقلی رد عمل ہے اور
 سمجھنا جو ایک عقلی و فکری فعل ہے دونوں میں خلط بحث کا مرتکب
 ہو گیا یعنی لطف اندوزی کو بھی فکر سے منسوب کرنے کی کوشش کی گئی۔
 اس کو ایک غیر حیاتی قدر مانا گیا۔ مگر یہاں بھر وہی کہنا پڑتا ہے۔ اور نہ

جانے کتنی بار دوہرانا تھرا نا پڑے گا کہ یہ جرم دراصل فلسفہ کا نہیں بلکہ
 فلسفی کا ہے اور اس کی ایک جہتی کا ہے۔ اور بہت اکثر اس کے کسی
 خاص نظام اخلاق وغیرہ کے ساتھ غلو اور شغف کا ہے۔ اور اس کے
 ہمہ گیر کلیات قائم کرنے کے جنون کا ہے۔ کلیات کا دام کافی وسیع کیا
 جاسکتا ہے۔ بیان بہت کافی تعلیم کے ساتھ اور بہت بسیط دلالت
 کے ساتھ ممکن ہے۔ مگر کچھ بھی اس کی ایک حد ہے۔ تمام عالم کا بیان
 ایک لفظ میں نہیں سمودیا جاسکتا۔ فلسفیوں کا ایک گروہ حسیات کو
 ایک دم نیست کر دینا چاہتا ہے۔ اور غلو میں تمام حسیات کی ردِ علموں کو بھی
 عقلی اور فکری بنا دینا چاہتا ہے۔ دوسرا گروہ عقلی و فکر کو نیست کر دیتا چاہتا
 ہے اور اپنے غلو میں ہر شے کو حسیاتی قالب میں ڈھال لینا چاہتا ہے۔ محض
 منطقتاً تو یہ انتہا پسندی ایک حد تک درست ہے۔ اور نئے قیاسی راؤں
 کے لئے اس کے سوا بہارہ نہیں۔ مگر علوم کا جو سرمایہ ہم پہنچ سکا ہے وہ
 اس جسارت کا تحمل نہیں۔ مگر فلسفیوں کا جو صلہ اس علمی زحمت کو خاطر میں
 نہیں لاتا۔ مخصوص حالتیں اور فنون میں جیسا کہ آگے ظاہر ہوگا لطف
 اندوزی میں ایک ذہنی گری بھی ضرور شامل ہو جاتی ہے۔ اور اس کا
 ذہنی عنصر عقل و فکر کی سرحد سے اس قدر دست و گریبان ہے کہ اس
 میں سے یوں ایک ہلکا شائبہ فکر کا بھی گاہے آجانا بالکل ممکن
 ہے۔ شعر، تصویر یا عمارت کا سمجھنا، یعنی اس کی عقلی تحلیل
 و تجزیہ کرنا اس سے لطف لینا تو یقینی نہیں ہے۔ یہ لطف

اندوز پونے سے بالکل ایک میزاد مختلف عمل ہے جس کا نام تنقید ہے۔
یہ لطیف کشتی نہیں بلکہ تنقید ہے کہ خاقانی کے ایک قصیدے، رفاغ کی
ایک تصویر، اور تاج محل کی کسی جاہلی نواونکے اسباب لطیف بخشی کی تلاش
میں اداوۃ ایک عقلی اور فکری کاوش کا مرکز بنادین۔ یعنی اوس وقت
تخیل نہیں بلکہ عقل و فکر اون کے ساتھ دست و گریبان ہو۔ فن کار
نے ہوا اثر پیدا کیا ہے وہ ہر وقت سوختر ہو رہا ہو بلکہ اوس نے اثر پیدا کرنا
جو ترکیبیں ہیں اور سامان بہم پہنچائے ہیں اون کی تلاش پیش نظر ہو۔
اس طرح کی غور و فکر اور اس غور و فکر کا طریق کا تخیل کے طریق کا اور
طرز عمل سے بالکل جدا گانہ ہے (تاج محل تخیل کی آنکھوں میں کبھی شاہجہاں
مے دل کا ایتنا ہوا آنسو، کبھی ممتاز محل کی سہمی ہوئی عقیقہ نہ لسانیٹ،
اور کبھی ایک شہنشاہ کا سرہ فلک غردلم معلوم ہو سکتا ہے) مگر عقل کی
آنکھیں نہ آنسو دیکھ پائیں گی نہ عفت، نہ لسانیٹ، نہ شور، نہ غور و خجوت۔
وہ اس طرح کی بے پر کی نہیں سوچ سکتی۔ اوس کی نظروں کے سامنے
خاکے نقشے، اعداد و شمار، اور پتھ کے سنبھالنے اور بانٹ دینے کی
ترکیبیں اور اتنے گھیر کے گنہ اور اتنے اتنے پھاند کی محرابوں کی تعمیر کی
حکمتیں اور قہم وغیرہ وغیرہ ہوں گی۔ اوس کے سامنے تاج محل کے
انجیزوں کی صنایعی ہوگی وہ تعمیر کے نکات محض گھر بیٹھے بیٹھے صرت خانوں
نقشوں اور اعداد شمار کی بدد سے بلا تکلف اور کما حقہ سمجھ سکتی ہے۔
تاج محل عقلاً سمجھنے کے لئے تخیل کی عینک کی ضرورت نہیں۔ نوری علم آنکھوں

سے دیکھنا کافی ہے۔ جیسے کسی شعر کے الفاظ اور عبارت کے لغوی اور صرفی و نحوی مطلب اور صناع و بدائع کے کمالات سمجھنے کے لئے خود شعر کا تحلیل کی آنکھوں سے دیکھنا ضروری نہیں۔ نری علم کی آنکھوں سے دیکھنا کافی ہے۔ کیونکہ ہر شعر کا ایک لغوی اور صرفی و نحوی مفہوم بھی ہوتا ہے۔ شعور راہ مدرسہ کہ ہر دہ۔ اسی طرح کے سمجھنے کے خلاف احتجاج ہے۔ مگر عقل صرف اسی طرح سمجھ سکتی ہے۔ وہ یونہی سمجھتی ہی ہے۔ ظاہر ہے کہ شعر یا کسی گل کا یوں عقلاً سمجھ لینا اس کے جاسیاء سمجھنے سے ایک بالکل دوسری نوعیت کا فعل ہے۔ مگر ہر جگہ یہ دونوں طرح سے سمجھنا اس قدر شیر و شکر ہوتا ہے کہ دونوں کو بالکل علیحدہ کرنا ممکن نہیں عقلاً نہیں بلکہ عملاً عقلاً تو شیر اور شکر بالکل دو الگ الگ اور مزید چیزیں ہیں مگر عملاً دونوں کو آسانی سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ اور کسی جالیاتی عمل کے دونوں طرح سمجھنے کو لگ کرنا اور کبھی مشکل ہے۔ مرفوع ہو کر یعنی کسی مقدمہ منزل پر ہو چکی تو یہ قدریں بالکل مہر ہو جاتی ہیں۔ اور تخیلی اور عقلی عناصر لئے مختص ہو جاتے ہیں کہ تمیز مشکل نہیں رہتی مگر محض ابتدائی منزل پر اس کی تمیز بہت مشکل ہے۔ یعنی بالکل معمولی درجے پر سمجھنے میں دونوں عناصر تقریباً ایک مرکب کی تمیز اختیار کر لیتے ہیں جن کا تجزیہ آسان نہیں عقل اور تخیل دونوں کام کرتے ہیں۔ جو عقلاً سمجھے گا اس کا تخیل کچھ نہ کچھ کسی قدر ادنیٰ ہی طور پر بھی لگے متحرک ہو ہی گا۔ اور جو محض ہو گا وہ کچھ نہ کچھ کسی قدر ادنیٰ ہی طور پر بھی تنقید ضرور کرے گا۔ مگر چونکہ

ادنی منزل پختل اور تعقل دونوں ساتھ ساتھ اپنا اپنا کام انجام دیتے
 ہیں اور دونوں میں تمیز مشکل ہے اس لئے یہ لازم نہیں آتا کہ یہ تمیز ہی
 اٹھادی جائے۔ بہت ابتدائی منازل پر تو اکثر فصل قائم کرنے والی
 قدریں اور ماہر الامتیاز خواص اس قدر واصل ہو جاتے ہیں کہ تمیز
 مشکل ہو جاتی ہے۔ نباتات اور حیوانات جیسی بدیہی چیزیں ابتدائی منازل
 میں تمیز نہیں کی جاسکتیں۔ اور بعض قسم کی چیزوں کا شمار پودوں اور
 جانوروں دونوں میں ہوتا ہے۔ مگر اس بنا پر علم اکیات والے اس
 تمیز کو نظر انداز نہیں کر دیتے۔ بلکہ اس اختلاط اور اس تشابہ کو نظر انداز
 کر دیتے ہیں پختل اور تعقل کے بارے میں بھی یہی رویہ اختیار کرنا چاہیے۔
 یعنی اگر حواس کی عمومی طور پر سمجھنے میں پختل اور تعقل دونوں ساتھ ساتھ
 چلتے ہیں مگر دونوں کو دو الگ الگ جنس کی شے قرار دینا چاہیے۔ اور
 لطیف اندوزی اور تنقید کو دو شے سمجھنا چاہیے۔ کیونکہ ذرا بھی
 مرتفع منزل پر پہنچ کر یہ دونوں کیفیتیں ایک دم ممیز ہو جاتی ہیں اور
 اشتباہ کا کوئی پہلو قائم نہیں رہتا۔ یہ رویہ ایک حد تک غیر منطقی ہے،
 مگر ذی منطقی قدروں کی بحر منطق کے اور گنجائش کہاں ہے؟ منطق انسان
 کا مفید ترین آلہ کار ہے۔ اور بالعموم اس آلہ کار کے بغیر آگے چلنا
 محال ہے۔ مگر گاہ منطقی کے باب میں "اے روحانی طبع تو بر من ملاحظہ"
 کا بھی احساس ہونے لگتا ہے۔ کیونکہ عملاً ہر علم و فن میں ہم ایک ایسی
 منزل پر پہنچ جاتے ہیں جہاں منطقی امتیاز قائم رکھنا ناممکن ہونے لگتا

ہے۔ جہان امتیازی اور فصلی قدیں ناقابل تجزیہ طریقے پر مخلوط ہو جاتی ہیں۔ فن جمالیات، جمالیاتی قدیں، اور جمالیاتی عمل اسی طرح کی ایک شے ہے جو مختلف جنسوں کا ایک سنگم ہے۔ اور جس میں چند طرح کی قدیں آ کر مل جاتی ہیں۔ مگر چونکہ اس سنگمی نقطہ اور دران کی منزل سے ذرا آگے بڑھ کر شاخیں الگ الگ بھوٹ جاتی ہیں اس وجہ سے امتیاز قائم رکھنا زیادہ مناسب ہے۔ عامتاً جمالیات میں منطق اور عقل و خیال نہیں۔ عامتاً جمالیات کی سر زمین احساس اور تخیل کی ہے۔ اور حکم عام کے اعتبار سے لگنا چاہیے مگر تجارتی طریق کار کی نارواجی اور ناکافیات اور مواد کی کمی اور بعض بالکل مافوق الطبیعی قدروں کے ساتھ غالباً حسن، عقیدت کی وجہ سے جن میں فقط عقلی طرز عمل ممکن ہی تھا، ہی شیعہ، اہل نظر بنا ہوا تھا اور مبسوط منطق اور فلسفے کا کھلونا بن کر ایک بالکل غیر ضروری بھجواؤ میں پڑ گیا۔ تخیل کی طرف چند ان توجہ ہی نہیں کی گئی۔ کیونکہ یہ عنصر اس نہایت کے مقبول، محبوب اور مردہ موضوعات اور اوان پر نہی عقلی اور فلسفیانہ بحثوں میں داخل نہیں ہوتا تھا۔ حسیاتی فلسفہ عقلی فلسفے کے مقابل میں بالکل ماند پڑا۔ ہائری عقلی بحثوں کے ذریعہ ایک نہ عقلی کلیہ قائم کرنا مقصود العین تھا اور محض ضمناً اور ستراد کے قبیل سے کبھی جمالیات اور فنون جس قدر زیر بحث آگئے وہ اپنے متعدد پہلو اور اجزائے ترکیبی میں سے صرف اس کا ایک کے اعتبار سے جو دراصل تنقید سے وابستہ تھا اور اس کی تعمیر کے اور عناصر اور تاثر اور رد عمل کے اور پہلو انہیں

بڑ گئے۔ تخیل بطف اندوزی اور عقل کی تنقید کام بالکل دو طرح کا ہے۔
 تخیل کا کام علم اور وقوف حاصل کرنا نہیں۔ اس کے پاس اس کا
 کوئی ذریعہ نہیں۔ ہم علم تخیل کے توسط سے نہیں حاصل کرتے۔ اے
 گل تو بوئے کسے داری۔ گلاب کے پھول کی مہک کا علم نہیں۔ طابع
 صبح محشر جاگ ہے میرے گریباں کا یہ صبح محشر کے متعلق کوئی وقوف
 ہے نہ جاگ گریباں کے متعلق علم اور وقوف حاصل کرنا عقل کا کام ہے۔
 عقل گل میں ”بوئے کسے“ یا ہی نہیں سکتی۔ اور اس کے علم اور وقوف
 میں یہ مہک کسی طرح آہی نہیں سکتی۔ اس کے پاس اس مہک تک رسائی
 کا کوئی ذریعہ ہی نہیں۔ اس کا طریق کار منطقی استدلالات ہے عقل منطق
 کی پابند ہے۔ وہ منطق سے کنارہ کش ہو ہی نہیں سکتی۔ وہ استدلال کے
 راستہ پر چل کر اور منطقی اصولوں پر کاربند ہو کر نتائج کا استخراج یا استقرار
 کرتی ہے۔ اور نتائج کو عالم خارج میں درست اترنا چاہیے۔ ورنہ قابل
 اعتبار نہیں۔ منطقی نتائج کی جانچ اور پرکھ کے باضابطہ اصول و قواعد ہیں۔
 اون پر غلط اور صحیح کا حکم لگایا جاسکتا۔ بخلاف اس کے تخیل کا کوئی مقررہ پورہ
 معلوم راستہ اور طریق کار نہیں۔ وہ کسی نتیجے پر پہنچنے کی فکر میں نہیں رہتا
 کی پر داز آزاد ہے۔ چاہے گلاب میں معشوق کی مہک محسوس کرے۔ چاہے
 چاند کو دیکھ کر میرا مہر خورشید جال اچھا ہے، کہہ دے۔ چاہے کسی
 تنگ و تاریک غار میں انگوٹھی رکھ کر دیکھ کر بلا لے۔ اس کے تخلیقات کو
 چاہنے اور پرکھنے اور ان پر صحیح اور غلط حکم لگانے کا کوئی سوال ہی

ہیں پیدا ہوتا۔ ایک جمالیاتی عمل تمام تر تخیل کی تخلیق ہوتا ہے۔ اس میں عقل کا درخورد ایک۔ اخلت بجا ہے۔ اور عقل کی بہت زیادہ ذوق سے اس کے بگڑ جانے کا احتمال پونے لگتا ہے۔ نری اقلیدسی شکلیں تصویر ہیں۔ ادں میں تخیل کا فرما ہی نہیں ایٹم، اور زکام کے کٹر و نکا، وجود پری اور ارن کھٹولے کی طرح صرف تخیل کی ساخت و پرداخت نہیں۔ وہ منطقی استدلال کے نتائج ہیں۔ ادوں کا وجود عقلاً یعنی تجربوں کے ذریعہ ثابت کیا جاسکتا ہے۔ بخلاف اس کے تخیل کی تخلیق عقل کے تھیس سے چکنا چور ہو جاتی ہے۔ اس کو اس کی تاب و تخیل نہیں عقلی نتائج کو ہم جانتے ہیں کہ وہ درست ہیں تخیل کی تخلیقات کو ہم جانتے ہیں کہ وہ نادرست ہیں۔ چنانچہ بعضوں نے اسی وجہ سے فنون لطیفہ کی تخلیقات کی تعریف میں ادں کا نام فقیر ہونا بھی شامل کر لیا ہے۔ اور یہ نظریہ اگر افادہ کا مفہوم محض مادی اور روزمرہ کی رفع ضرورت تک محدود کر دیا جائے تو درست ہے۔ فنون لطیفہ کے عمل اس محود و منفی میں رفع ضرورت نہیں کرتے۔ وہ اس طرح کی تحریک کے ماتحت معرض وجود ہی میں نہیں آتے۔ وہ بالکل اور قسم کے اسباب و علل کی پیداوار ہوتے ہیں۔ ادں کی ترکیب ہی بالکل اور طرح کی ہوتی ہے اور اسی وجہ سے ادں کا اثر بھی بالکل اور طرح کا اور اور طرح سے ہوتا ہے۔

تو چونکہ ہر عمل کی عمر میں ایک حیاتی اور جذباتی، اور ایک تخیلی،

اور ایک تکنیکی یعنی فکری عنصر ہوتا ہے اس لئے عمل سے سامع اور ناظر کے بھی رہتیوں حیاتی جذباتی تخیلی اور فکری مرکز متاثر ہوتے ہیں۔ میرے اپنے خیال میں ان تینوں اہم اے ترکیبی کی اہمیت بھی اسی ترتیب سے ہونا چاہیے جس سے وہ مذکور ہیں۔ مگر اس بارے میں کوئی قطعی نظریہ نہیں قائم کیا جاسکتا۔ بعض جذبہ بعض تخیل اور بعض تکنیک کو ایک دوسرے کے مقابل میں اہم ترین قرار دیتے ہیں۔ مگر اذنی مراتبت اور اہمیت سے درگزر بعض فنون ہی ایسے ہیں کہ ان میں ان تینوں میں ایک کا کھوڑا (غلبہ تقریباً اور عموماً لازم ہے مثلاً باوجودیکہ ایک عمارت کبھی تخیل اور احساس کو بہت متاثر کر سکتی ہے اور گناہے ایک شوخ پچھل خود نامزد و حسنیہ دل لار لینے پر تلی اور گناہے اک شین سنجیدہ عورت غیروں پر قدرت ہے نیاز اور گناہے ایک علم کی ماری بردگن، افسردہ، بادل اور محو فریاد معلوم ہو سکتی ہے مگر کبھی جذبات کے سمندر میں سنگری پھینک دینے کی جو قدرت اشعار میں ہے وہ عمارت میں نہیں۔ اسی طرح حیات کو لذت کی تسنیم و گوثر میں بہالے جانے کی جو قدرت عمارت اور تجسموں میں ہے وہ شاعری میں نہیں۔ یہ قدرت فنون کی نوعیت کے علاوہ ان کے مستعمل وسائل کے عوارض و خصوصیات سے بھی نسبت ہے۔ لالہ زار و شفقت کی رنگینی کو محصور کرنا ممکن ہے کہ کھوڑا مصور کے قدرت میں ہو، اور شاید کچھ شاعر کے بھی، مگر نقاش اس میں محبوس

ہے۔ اور رستم کی بہادری و شجاعت الفاظ میں جس طرح مصور کی جاسکتی ہے۔ نہ رنگ میں کچا سکتی ہو نہ سنگ میں۔ اور جس طرح بعض فنون کی نوعیت اور ان کے مستعملہ وسائل کے عوارض و خصوصیات مکمل کے اجزائے ترکیبی کے بعض جزو کے زیادہ کامیاب تر جان ہو سکتے ہیں تیجہ، شکل و صورت اور جسامت کا، رنگ اب درنگ کا، اور الفاظ کو الٹ کے، کوئی حسیات کا، کوئی جذبات کا۔ کوئی تخیلات کا اوسی طرح بعض فنکار کا مزاج بھی بعض سے زیادہ مناسب ہوتا ہے۔ اور بعض کی طرف زیادہ راغب ہوتا ہے۔ کسی کا جذبات و کوالٹ کے اظہار کسی کا تخیل کی پرواز اور کسی کا تکنیک کے کمالات کی طرف۔ اور ہر عمل اپنی اندرونی ترکیب کی مناسبت سے جذبات تخیل اور ذہن کو موثر کرتا ہے۔ اور اعلیٰ عملوں میں یہ اجزاء اس طرح شیر و شکر ہو جاتے ہیں کہ تمیز ہی ناممکن ہو جاتی ہے۔

اس اثر کی نوعیت کے بارے میں کانٹ جیسا معقول بھی مقرر ہے کہ یہ غیر عقلی ہے۔ یعنی یہ علم اور وقوف کی نوعیت کی شے نہیں جو عقلی و فکر کے توسط سے پہونچا جاسکے۔ بلکہ احساس کی جنس کا ہے جو براہ راست حواس کے ذریعہ محسوس ہوتا ہے۔ یعنی مشاہدوں اور زاویوں کی برابری اور آفتاب اور تائب کی کمیت اور فضل کی طرح ہمیں جہانیا کی عملوں کے تاثرات کا علم نہیں ہوتا بلکہ احساس ہوتا ہے۔ انرا ایک فرد ذہنیہ نہیں بلکہ محسوس ہے اور اس کو عقل و فکر استخراج نہیں کرتی

بلکہ جانتے محسوس کرتے ہیں۔ برخلاف اس کے اثر کے «اسباب» صرف عقلی تنقید کے بعد معلوم ہوتے ہیں۔ غرض عمل کا جمالیاتی اثر ایک حیاتیاتی شے ہے اور اس کے اسباب کی دریافت ایک فکری عمل ہے۔ اور تمام احساسات کی طرح جمالیاتی اثر بھی محسوس ہوتا ہے۔ اور تمام واقفیتوں کی طرح جمالیاتی اسباب کا بھی علم اور وقوف۔ اکثر فلسفی متنی کہ خود کا نرٹ تک جمالیاتی اور عقلی تاثر میں فرق اور امتیاز قائم کرنے اور ماننے کے باوجود غلط بحث کر دیتے ہیں۔ کیونکہ ان کی غیر جمالیاتی دیکھیوں کے کرشمے «جائزہ جست» کا نعرہ بکھیر کر ان کا دامن کھینچ لیتے ہیں۔ چنانچہ کانرٹ آگے چل کر ٹوٹ جاتا ہے اور جمالیاتی رد عملوں میں کھلی ایک قسم کا علمی و قانونی اور فرضی عنصر پس پردہ فرض کر لیتا ہے مثلاً کنوالاتے کھول کے سفید راقبے داغ رنگ کے «حسن» کے احساس میں اوسکے خیال میں بے عصمتی کی طرف ایمائیت کا ایک عنصر بھی داخل ہے یعنی کنوالاتے کا کھول کو یا اس وجہ سے حسین معلوم ہوتا ہے کہ اوس کی بے داعی ذہن کو عصمت یعنی بے داعی اور بے گناہی کی اخلاقی قدر کی طرف مبذول کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ عصمت کی طرف اس طرح کی کوئی ایمائیت تمام بر عصمت کی اخلاقی قدر سے وقوف پر منحصر ہوگی۔ اور خود کانرٹ کے باب میں عصمت کو ایک بے داغ شے کی حیثیت سے مصور کرنے کے مروجہ طرز سے وقوف کی بازگشت تھی۔ جو کوئی محسوسہ قدر نہیں اسی طرح ہنگل کے خیال میں کسی تصویر کے پردے پر کسی ایک رنگ کا سبب استعمال مثلاً حسین و غوانی

یا بلو سے رنگا ہوا ایک وسیع حلقہ اپنی رنگینی اور خوشنمائی کی وجہ سے
 برطعت نہیں معلوم ہوتا بلکہ وحدانیت کی طرف ایمانیت کی وجہ سے۔
 غرض ہنگل اور کانٹ کی ناکامی بہت عبرت انگیز اور سبق آموز ہے۔
 اور نظریات کے قائم کرنے میں بہت متامل اور عنان کشیدہ رہنے کی
 تاکید ہے۔ اپنے اخلاقی اور فلسفیانہ رجحانات اور پیش بندوں کے علاوہ
 کانٹ کو ایک دقت ایک ایسے جامع اور سبب نظریے کے قائم کرنے
 کی کھٹی کھٹی جو چند در چند اور گوں در گوں فنون لطیفہ پر عائد ہو سکے جس میں
 فنون اور وسیلوں کی خصوصیات کو مردہ گوشت کی طرح جبرج فلسفہ
 نے پھانت کر پھینک دیا ہو۔ فلسفہ ہمیشہ اپنی جوأت زندان کو عنان کشیدہ
 نہ رکھ سکے کے باعث رسوا ہوا ہے۔ اور منطقی تکمیل کی کوشش، ایک جہتی
 اور انتہا پسندی کا شکار ہوا ہے۔ منطقی استدلال میں بنیادی تصورات
 و نظریات قائم کرنے اور مسئلہ کے ایک دفعہ اعادے کے بعد انتہائی
 نتائج تک پہنچنے سے مفر نہیں۔ اور یہ اکثر اس قدر دراز کا اور شہادت
 و تجربات سے منقطع ہوتے ہیں کہ بحر فلسفہ کی کتابوں کے اور کہیں ان کا
 وجود یا گزر نہیں۔ اور اس سے بھی زیادہ یہ تماشا دیکھنے میں آتا ہے کہ
 فلاسفہ اس انتہائی مقام پر پہنچنے سے ڈر جاتے ہیں۔ اور تضاد و مخالفت
 کے مورد ہو جاتے ہیں۔ میرے خیال میں علم منافع ادا عضا، اور علم النفس
 فی مودہ حالت میں اس سے مفر نہیں کہ جمالیاتی تاثرات کو وحدت میں
 منتقل کرنے کی کوشش سے باز آیا جائے۔ اور ادن کی نوعیت میں تنوع

اور کثرت قبول کر لیا جائے۔ یہ تاثرات نہ صرف حیاتی اور جذباتی، اور نہ صرف تخیلاتی، اور نہ صرف ذہنی ہوتے ہیں۔ ان میں حسیات، جذبات، تخیل، اور عقل و فکریتوں کو دخل ہے بعض فنون یا بعض علموں میں یہ رنگ گہرا ہوتا ہے اور بعض میں وہ۔ ان فرق مراتب بغیر یک جہتی کی متزلزل تک پہنچے ہوئے کر سکتے ہیں۔ اور اس میں بعض انتہا پسند نقاد اور فنکار کے نظریات اور طرز عمل کے باوجود ایک غالب رجحان اور عام بہاؤ کے لحاظ کا صاف پتہ چلتا ہے۔ اور دراصل خود پکاسو، باربرا، مور اور اسٹراوسکی بھی اتنے انتہا پسند ہیں جننا اونکے خلاف وادیلہاچانے والوں کی صدائے بے ہنگام سے قیاس ہوتا ہے۔ یہاں پر ایک نگہ داری وزیر کا قول یاد آتا ہے۔ کہنا ہے کہ میری حکومت کے خلاف اخباروں اور پریچوں میں جو شور ہے اس کو دیکھ کر تو مرعج یا اور کسی تارے کا باشندہ بس یہ قیاس کرے کہ میری حکومت مجاہدین کا ایک تاشا ہے۔ پکاسو، باربرا، مور، اسٹراوسکی وغیرہ کے علموں میں ذہنی عنصر بہ نسبت دوسرے مفقین کے یقیناً کچھ زیادہ غالب ہے۔ مگر حیاتی عنصر کی شدت صاف نمایاں ہے۔ اور ان کے کھیلے علموں میں روایتی قدروں کی طرف مراجعت کے بھی آثار صاف ظاہر ہیں۔ وہ خود یا تو کوئی مراجعت محسوس ہی نہیں کرتے یا اس کی کوئی وجہ نہیں بتاتے۔ مگر اس ماننے نہ ماننے یا چاہے نہ بتا سکنے سے مسئلہ کی نوعیت نہیں بدل جاتی کیونکہ ان کا ایسا عمل بہر حال موجود ہے جس میں گریزی بھی کا عنصر نمایاں ہے۔ میں اسی طرح کے

غلوں کے متعلق عرض کر رہا ہوں کہ جن میں کبھی، اختلاف، اور بغاوت
 کا عنصر صاف نمایاں ہونے کے باوجود دراصل اس قدر نہیں ہے جتنا جج
 بکار کرنے والوں کے شور و غوغا سے معلوم ہوتا ہے۔ اولاً کے اختراع
 اور اجتہاد نے زیادہ تر یہ صورت اختیار کی ہے کہ انھوں نے اپنے ماخذ
 اور قبلہ نمائند ڈالے ہیں۔ مثلاً افریقہ کے حبشی آرٹ، یا میکسیکو کے مایا یا
 پیرو کے ان کا آرٹ، یا مشرق کے رمزی ایسٹریٹ آرٹ کو ماخذ اور
 معمولہ مان کر تجربات شروع کر دیے ہیں۔ یا پھر مصور، نقاش، شاعر اور
 موسیقی کار نے آپس میں ایک دوسرے کی طرز ادا، اسالیب بیان اور
 تکنیکی ترکیبوں کا تبادلہ شروع کر دیا ہے۔ اگر تمام عالم، تمام زمانوں
 اور تمام اصناف فنون کو بہ یک نظر دیکھیں تو جنسیت اور اختراع کا
 عنصر یہ مرتب ملکر جاتا ہے۔ بیکاسو اور مہرخی مور میں بھی ذہنی عنصر کے
 نسبتاً زیادہ نمایاں ہونے کے باوجود آخر سببانی عنصر مفقود تو نہیں۔
 جذباتی اثر مفقود تو نہیں۔ تکنیکی تیاری تکنیکی مفقود تو ہیں اور
 آخر ایسا آرٹ جس میں ذہنی پہلو غالب ہو گیا بالکل نئی اور نوکھی شے
 ہے؟ ہاں یہ درست ہے کہ شاید آئندہ بہاؤ کا کوئی اور اس طرح
 عام رجحان اور رخ نہ قائم ہو سکے جو اس وقت تک محسوس ہوتا
 تھا۔ اور اس وقت جو عنصر ذہنی معلوم ہوتا ہے وہ دراصل تحت
 الشعوری قدروں کی بیات پذیری کی ایک کوشش ہو جو ہنوز تجربات
 کے منازل میں ہونے کی وجہ سے کوئی مقبول عام صورت نہ پکڑ سکی۔

تو ہر فنی عمل حاسہ کی ذکاوت پر کسی خارجی شے کے رد عمل کا
متخیلہ ظہور ہے۔ اور اندرونی قیمت کی پرکھ کے لئے اس کسوٹی پر کسا جاسکتا
کہ اس میں کہاں تک ذکاوت، انجس اور وسیلے پر دستکڑاہ کی کار فرمائی
اور نمود ہے۔ ذکاوت کی اصلی تعریف اس کی شدت، نزاکت، لطافت
اور برائی کے اعتبار سے ہے۔ شدت یعنی یہ کہ احساس کس قدر پر جوش
ہے۔ اور برائی یہ کہ وہ کس قدر انفرادی ہے۔ احساس کی شدت توجہ
کی یکسوئی، ورہیوستگی اور علالتی سے نا آلودگی کی صورت میں نمایاں
ہوتی ہے۔ احساسات و جذبات کی صحت یعنی کسی حقیقی کیفیت سے
متعلق رہنے میں روئے نما ہوتی ہے۔ اور مرکز سے ہٹنے اور تصنع کے دخل
سے ظاہر ہوتی ہے۔ اور انفرادیت اس میں شہود ہوتی ہے کہ احساس
کس حد تک مختص ہے کس حد تک ذاتی اور اپنا ہے۔ اور کس قدر
محض رسمی، رواجی اور عامیاز سے الگ ہے احساس کی شدت
کے بعد اس کا تنوع بکلی دیکھا جاسکتا ہے۔ یعنی فنکار کو کتنی چیزیں
متاثر کر سکیں۔ یہ درحقیقت خود فن کار سے متعلق ہے کیونکہ کوئی ایک
عمل نہ اسکا مظہر ہو سکتا ہے۔ اور نہ اس قدر کی معیار پر جانچا جاسکتا
ہے۔ مگر پھر بھی موضوع کی جدت اور قدرت ایک حد تک اس کی غمازی
کر سکتی ہے۔ متخیلہ کی اصلی چیز محسوسہ اور مشہورہ کو محسوس بنانا
ہے۔ تصور کو مجسم اور شکل کر دینا ہے۔ داخلی کیفیت کا ایک ایسا خارجی
پیکر تجویز کرنا ہے جو اس کو بالکل آئینہ کے سامنے لا کر کھڑا کر دے

خیال اور کیف کو ایک متعینہ اور مقررہ ہیأت اور صورت دینا اور اسکو متعین اور مقرر صورت میں پیش کرنا ہے کہ اس کا غیر پر کوئی صاف نقش اتر سکے۔ یہ بات متخیلہ کے جرمیات اور تفصیلات پر حاوی ہونے سے اور عمل کو جن حیثیات ایک کل کے دیکھ سکے سے پیدا ہوتی ہے اور عمل کے نقش کی تکمیل اور اجاگری سے ظاہر ہوتی ہے۔ طور و ذہن آخری شکل ہے جو فن کار کی تکنیکی مہارت نے صناعتِ تخیل کے وضع کردہ پیکر اور ہیأت کو دی ہے۔ معنی وہ روپ جس میں یہ عالم خیال سے نکل کر منظر عام پر آتا ہے یہی وہ صورت ہے جس میں کل روشناس ہوتا ہے اور کوئی غیر اسکو دیکھ سکتا ہے۔ یہ فنکار کا اپنے وسیلے پر قدرت اور اسکو اپنے اغراض و مقاصد کے تابع کر لینے اور اسکی تمام امکانی صلاحیتوں سے پورا فائدہ اٹھا لینے کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ شاعر جانتا ہے کہ الفاظ سے کیا فائدہ اٹھا لینا ممکن ہے۔ نقاش جانتا ہے کہ پتھر سے کیا کام لے لینا ممکن ہے۔ مصور جانتا ہے کہ خطوط سے کیا لطف پیدا کر دیا جاسکتا ہے۔ اور قاص جانتا ہے کہ چشم و براہ کی حرکت سے کیا سحر کر دیا ممکن ہے۔ اور مغنی ہے۔ معنی اہل آوازوں کو معنویت اور کیفیت سے سرشار اور لبریز کر دے سکتا۔ انتہائی منطقی صحت کی کوشش بخوش کو اختتام تک پہنچانے کے بجائے اون کو اور اچھا کر بھڑ دیتی ہے۔ اور گو منطقاً یہ رویہ ناکزیر ہو اور من حیث ایک علم نظر اور انتہائی نصب العین کے درست اور یکساں بھی ہو مگر عملاً ایک منزل آجاتی ہے جہاں اس کو "س" کہنا پڑتا ہے۔ اور اس

کوشش سے باز آ جانا ہی قطع محبت کا واحد ذریعہ ہے۔ اور کوشش کو جاری رکھنا ایک بحسب عقل بازی ہو جاتی ہے چنانچہ تمام علوم و فنون میں ایک عملی حد مقرر ہے جہاں پر نطق اور فلسفہ کو بس کہہ دیتے ہیں۔ تو لامتناہی فلسفیانہ عقل بازی سے درگزر اور ناقابل موصول انتہائی منطقی صحت سے درکنار تمام انسانی مصنوعات کو دو اصناف پر تقسیم کر سکتے ہیں ایک وہ جو رذمرہ کی رفع حاجت کی تحریک کے ماتحت بنائے جائیں اور دوسرے وہ جو ایک ایسی تحریک کے ماتحت تخلیق ہیں جس میں رفع حاجت کا خیال یا تو مطلق ذخیل ہی ہو یا کچھ بونہی سا محض بطور ایک بہانے کے ہو۔ جینی فنکاروں کے ہزاروں ہزار روپے کے ایک ایک گلدان اور مجسمہ اور ہا سٹانی انصار کے ہزاروں در ہزار روپے کے بیس کے ایک ایک تھان کھن رفع ضرورت کے وراء اور قدروں کے حامل ہیں۔ جو انکو اس قدر گراں بہا بنائے ہوئے ہیں۔ اور یہ قدریں اوسے نوع اور جنس کی ہیں جنکو ہم اب تک لطف پرور فرح بخش اور دلکش وغیرہ کے نام سے موسوم کرتے آئے ہیں۔ اور اس طرح کے گلدان اور مجسمہ اور بیس جیسا کہ آپ دیکھ چکے ہیں وقت فنکار کے ایک خاص طرح سے موثر ہونے کا نتیجہ اور اس کے خاص طرح سے مکمل پیرا ہونیکا ظہور دونوں ہیں۔ اس طرح کے تمام عملوں کی تخلیق کا سبب ایک خاص طرح سے موثر ہونا اور ایک خاص طرح کی سرگرمی ہے۔ اور ان سب کے سب کی شان تخلیق اور ساخت کا داخلی مواد اور ان سمجھوں میں قدر مشترک یہی تین عناصر ثلاثہ ہیں یعنی ایک شدید احساس، ایک ساختیل اور ایک کامل جہارت تمام

فنون لطیفہ کی بنیاد انھیں تین باتوں پر ہے۔ فنون لطیفہ کے تمام عملوں میں انھیں اجزاء کا ظہور ہوتا ہے۔ اور تمام عمل انھیں قدروں کی کسوٹی پر کسے جائیں گے۔ وجود میں آنے کی شان اور اسباب و علل جس طرح کے موضوعات کو ان میں ہاتھ لگاتے ہیں اوں کی نوعیت جو کوائف انہیں مستور میں ہوتے ہیں اوں کی صنف، اور جو تاثر وہ ابھارتے ہیں اوں کی کیفیت کے اعتبار سے تمام فنون لطیفہ کے عمل ایک جیسے ہوتے ہیں۔ ان کی ابتدا اور انتہا دونوں جو اس وحیات یا احساس و تاثرات سے بندھا ہوتی ہے۔ اور یہی مشترکہ داخلی عناصر تجھفون کے نغمہ جیسی غیر مادی اور روحان کے بت جیسی مادی شے کو ایک ہی صنف کے تحت یکجا کر دیتے ہیں۔ اور ظاہر بالکل منفرد ہونے کے باوجود دونوں کو ایک عمل کی حیثیت سے ہم جنس اور معنوی حیثیت سے ہم صنف کر دیتے ہیں۔ دونوں ایک شدید احساس کا بازگشت، ایک شدید احساس سے لبریز اور حساس ابھار دینے کے ساز و سامان سے معمور ہیں دونوں میں تخیل نے اپنے اپنے طور پر ساحری کی ہے۔ اور دونوں میں وسیلے فنکاروں کے ہاتھوں میں بالکل موم ہو گئے ہیں۔ ان میں فرق صرف اس شے کے اعتبار سے ہے جو فنکاروں نے اپنے واسطے کے طور پر استعمال کئے ہیں۔ یعنی اس وسیلے کے اعتبار سے جو وہ اپنے احساس و جذبات تخیل کے اظہار کے لیے صرف میں لائے ہیں تجھفون نے آواز اور روداد نے دھات اور پتھر۔ فنون لطیفہ کے فنکار وسائل الگ الگ استعمال

کرتے ہیں۔ کیونکہ ان کا احساس ہی اس طرح کا ہوتا ہے کہ صرف ایک خاص ہی وسیلے کے توسط سے شکل اور محسوس ہو سکے۔ اور صرف خاص خاص وسائل ہی کے ذاتی عوارض و خصوصیات اس مخصوص احساس سے میل کھائے اور اس قسم کے ہوتے ہیں کہ اس احساس کی ترجمانی کر سکیں۔ غرض فنکاروں کے وسائل تو جدا کا نہ ہوتے ہیں مگر ہر گل کی اساس انھیں تین ترکیبی اجزاء پر ہونی ہے اور اسی وجہ سے مختلف نباسوں میں ہونے کے باوجود سب کی ذات اصلاً ایک ہوتی ہے۔ مگر مستعملہ وسیلے کی نوعیت اور اس کے ذاتی خواص و عوارض کی وجہ سے گل کی ظاہری صورت اور اجزاء ترکیبی کے آپس کے تناسب میں زمین و آسمان کا فرق آجاتا ہے کسی میں مادی عنصر کا لطف زیادہ آجائے اور حلتے کو نسبتاً زیادہ لطف و انبساط بخشتا۔ چنانچہ کسی میں غیر مادی پہلو زیادہ آجائے ہوتا ہے اور تخیل کو آجائے زیادہ متاثر کرتا ہے کسی شاعر کی نظم میں شفق کا بیان پڑھ کر چاہے کہ وہ اس طرح کا حظ اور لطف نہیں ملتا تو تصویر کے پردے پر ایک جیتی جاگتی پھولی ہوئی شفق دیکھ کر شفق کی لفظی تصویر میں مصور کے پردے پر کی شفق کے آپ و رنگ کی بہار کہاں سے آتی ہے؟ شفق کی تصویر دیکھ کر آنکھ صرف ایک منافع الاعضائی فریضہ نہیں اپنی مہنتی شفق صرف آنکھ کو دکھائی نہیں دیتی بلکہ ہر لطف محسوس ہوتی ہے۔ اور لطف کا احساس بہ جز مشاہدے کے اور کسی شے کا مرہون نہیں۔ یہ لطف بلا کسی غیر عینی عنصر کے توسط کے ہوتا ہے اندھا صرف

یہ نہیں کہ شفق کو دیکھ نہیں سکتا بلکہ یہ لطف کسی طرح نہیں محسوس کر سکتا۔
 بہ خلاف اس کے کوئی افسانہ بڑھکر تخیلہ لطف اندوز ہوتا ہے۔ اور
 جو اس وحیات پر راہ راست گویا متاخر نہیں ہوتے۔ عرض گو ہر حجابیاتی
 علی میں حسیاتی، متخیلی اور تکنیکی تینوں عنصر ضرور موجود ہوتا ہے مگر ترکیب
 میں ان کی نسبت بہت مختلف ہوتی ہے۔ مختلف فنون دراصل ان مختلف
 حاسوں کے، یا مختلف حاسوں کے مختلف مدایج پر موثر ہونے کی وجہ
 سے وجود میں آگئے ہیں۔ کوئی اس حاسہ سے وابستہ ہے اور کوئی دوس
 حاسہ سے۔ کوئی سماعت سے کوئی بھارت سے۔ اور مختلف حاسوں
 پر پورا اثر ڈالنے کے لئے یایوں کہئے کہ مختلف طرح کے احساسات و کوائف
 کو کماحقہ، جو اس پر روشن کرنے کے لئے فن کاروں نے وسائل بھی مناسب
 جن لئے ہیں کسی نے رنگ کسی نے صوت اور کسی نے خطوط و جسامت یا پھر
 بعضوں نے الفاظ و حرکات و اشارات وغیرہ کو جو حاسوں کی نسبت متخیلہ
 پر زیادہ اثر انداز ہوتے ہیں۔

مختلف فنون کی ایک دوسرے پر برتری ایک بہت مختلف فیرکت
 ہے۔ بے یعنی نقاشی کو مصوری سے آٹھ گونہ مشکل تر کہتا تھا۔ بونا ڈو
 مصوری کو افضل تر ترجیح قرار دیتا تھا۔ انجیلو جو اب میں پہلو تھی کرتا تھا۔
 شیلے شاعری کو اکمل ترین کہتا ہے۔ اور جو شمس معاری کو سارے فنون
 کا بنچوڑ بتاتا ہے۔ اس قضے میں ایسے پدے قصص میں وہ قصہ قول فیصل کا
 حکم رکھتا ہے جس میں ایک شیر کو ایک تصویر میں آدمی شیر کو بچھاڑے

ہوئے ہے دکھا کر اوس پر آدمی کی برتری اور تفوق چٹائی ہے۔ غیر تصویر کو
 دیکھتا ہے اور کہتا ہے کہ یہ تصویر انسان نے بنائی ہے۔ اگر کوئی غیر بناتا
 تو آدمی بس تو کی طرح اوس کے شکل میں بے بس ہوتا۔ تمام مہصوروں اور
 نقادوں کا یہی حال ہے۔ ہر کو اپنے پر ایک اعتماد باطل ہے۔ اور سب
 اپنی اپنی زعم باطل میں اپنے اپنے منظور نظر فنون کو آسمان پر چڑھائے
 ہوئے ہیں۔ مہندس مہندی کو، مصور مصوری کو اور شاعر شاعری کو۔ کانٹ
 اور ہنگل کے سے فلسفی گودہ فنون کے ہارے میں غیر جانب دار ہو سکتے
 تھے اور ایک محدود معنی میں تھوڑا تھے کبھی گمراہوں کو اپنے فلسفیانہ انہماک
 نے ان فنون کے حق میں برتری کا فتویٰ دینے پر مجبور کیا جس میں غیر مادی کا
 عنصر غالب ہوں۔ بلکہ کانٹ اور ہنگل تو اصناف بھی اسی اعتبار سے مقررہ
 کرتے ہیں۔ کانٹ ذہنی، جمیلی اور جذباتی اور ہنگل رمزی، کلاسیکی اور
 رومانی ذہنی وہ ہے جس میں ذہنی تصورات و مسائل ہیں یعنی با معنی الفاظ۔
 جمیلی وہ ہے جس میں الفاظ کے بدلے حرکات سے کام لیں۔ علیٰ اذ القیاس
 رمزی وہ ہے جس میں خیال ہنوز مادہ پر قابو نہ پاسکا ہو یعنی خیال ہنوز
 مادے کو ایک متعارف طور پر شکل نہ کرسکا ہو۔ اور کلاسیکی وہ ہے جس میں
 مادی اور ذہنی پہلو برابر کے حریف ہوں اور رومانی وہ ہے جس میں مادی
 عنصر تقریباً غلبہ ہو گیا ہو۔ ظاہر ہے کہ یہ اصناف دراصل خود عمل کو نہیں
 بلکہ ادون کی ایک مفروضہ برتری ثابت کرنے کے امکان کو نظر میں رکھ کر
 کئے گئے ہیں۔ اور علموں کا ظہوری ہیئت، مادی ساخت اور حواس

حیات سے سارے ربط کو بالائے طاق رکھ کر ایک زیر عقلی تحلیل کے ماتحت مرتب ہوئے ہیں۔ ان میں حاسوں اور حواسوں کو ایک دم نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ اور وسائل جیسی بین جنس کا مطلق کحاظ نہیں رکھا گیا۔ اور زمانی اور مکانی ترکیب کے اعتبار سے جو تقسیم ممکن ہے وہ اس میں کسی طرح سمجھ سکتی ہے۔ مثلاً یہ ممکن ہے کہ تمام فنون کو دو اصناف پر تقسیم کیا جائے۔ ایک وہ جن میں مانی قدریں ملحوظ ہوں جیسے موسیقی اور رقص۔ دوسرے وہ جن میں مکانی قدریں دخل ہوں جیسے ہندسی، نقاشی اور مصوری وغیرہ۔ مکانی فنون میں بعض وہ ہیں جو حجم اور جسامت سے وابستہ ہیں مثلاً ہندسی اور نقاشی، اور بعض وہ جو صرف سطح کے احساس سے مثلاً مصوری۔ اس منطقی اور عقلی تقسیم میں فنون کو جو حاسوں سے خاص ربط ہے اس کا کہیں سراغ نہیں آتا اور احساس کا مخرج جو اس قسم میں اس اعتبار سے فنون جن حواسوں سے متعلق ہوں ان میں تقسیم ہو سکتے ہیں۔ مثلاً ایک صنف وہ ہو سکتی ہے جو باصرہ سے متعلق ہو مثلاً ہندسی، رقص، نقاشی وغیرہ اور دوسری جو سامعہ سے متعلق ہو مثلاً نغمہ، شاعری وغیرہ وغیرہ۔ مگر زمان و مکان یا حواسوں کے اعتبار سے تقسیم کرنا یوں ناگہانی پڑ جاتا ہے کہ بعض میں زمانی و مکانی دونوں قدریں ملحوظ ہیں۔ اور بعض دو دو حواسوں سے وابستہ ہیں۔ اس وجہ سے فنون لطیفہ کو اصناف میں تقسیم کرنے کا سب سے آسان

طریقہ اوس مادے کے اعتبار سے ہے جو اوس میں بیان کا وسیلہ ہے جیسا
 کا احساس جسامت دار عمل میں زیادہ کامیابی سے بیان کیا جاسکتا
 ہے۔ چنانچہ نقاش، جو جسامت کے احساس کے معاملہ میں خاص طور
 پر ذکی انکس ہے اپنے احساس کو بٹھور، دھات لکڑی یا اسی قسم کی چیز
 کے توسط سے بیان کرتا ہے۔ اسی طرح مصور جو رنگ اور روشنی کے
 بارے میں خاص طور پر ذکی انکس ہے آب و رنگ کے مدد سے بہت
 کامیابی کے ساتھ اپنے تاثرات کو بیان کر دے سکتا ہے۔ علیٰ ہذا تقیاً
 بعض تاثرات، حرکات، بعض آواز اور بعض الفاظ کے وسیلہ سے
 بہت آسانی سے بیان ہو سکتے ہیں۔ تمام ممکن فنون میں کچھ سات
 زیادہ مروج ہیں۔ زیادہ وسیع ہیں۔ اور ترقی وار تقاع کے بہت
 سارے مدارج طے کر چکے ہیں۔ مصوری بواسطہ خطوط و رنگ نقاشی
 جو اب تقریباً صرف مختلف قسم کے پتھروں اور دھاتوں ہی کے واسطے
 سے کی جاتی ہے۔ مہندسی جس میں مصوری کی طرح سطح اور نقاشی کی طرح
 حجم و جسامت دونوں سے کام لیا جاتا ہے۔ موسیقی جو اس اعتبار سے
 متمیز ہے کہ اس میں جو وسیلہ مستعمل ہے وہ اور تمام دیگر فنون کے
 وسائل کی طرح غیر جمالیاتی افادی مقصد کے لئے کام میں نہیں لایا
 جاتا ہے اور اسی کام جو ایک جمالی طور پر ادائے مطالب صرف
 حرکات کے ذریعہ کرتا ہے۔ اور ادب جو داخلی جذبات و کیفیات کو،
 اور تمام فنون کی بہت زیادہ کامیابی کے ساتھ الفاظ میں بیان

کر سکتا ہے۔

جس مادے یا جس حالت سے وہ متعلق ہوں یا زمانی یا مکانی ہونے کے علاوہ فنون اس اعتبار سے بھی اصناف میں تقسیم کئے جاسکتے ہیں کہ وہ ایک جامد صورت میں مخلوق کو پیش کرتے ہیں یا رواں اور بہتی ہوئی صورت میں۔ یعنی غلوں کے اجزائے ترکیبی علیٰ حال قائم رہتے ہیں یا بدلتے رہتے ہیں۔ یعنی سارا عمل بیاب وقت پیش نظر ہوتا ہے یا باری باری سے مثلاً مصوری اور نقاشی میں پہلی صورت ہوتی ہے۔ ساری تصویر یا سارا بت بہ یک وقت نظر کے سامنے ہوتا ہے۔ بخلاف اس کے کہ زمیہ، نغمہ یا نقش میں اجزاء الگ الگ کر کے ہو کر نظر کے سامنے باری باری سے آتے ہیں۔ اس طرح کے فنون میں فکر پہلے ایک اثر اور بعد کو ایک اور اثر پیدا کر سکتا ہے۔ مثلاً نگار ایک بات کو مضحکہ انگیز صورت میں دکھا کر اس اثر کے برعکس ہونے کے قبل مضحکہ کو الم میں تبدیل کر دے سکتا ہے۔ ابھی ایکڑ اسٹیج پر بیٹس رہا تھا اور معاً کسی وجہ سے رونے لگا۔ پہلے مصرع کی اٹھان میں تضحیک تسخیر یا زم کا ایک شاہد ہے اور وہ مصرعے مصرعے میں کوئی ایسی بات کہہ دی جس نے مضمون کا رخ ہی بدل دیا۔ نقاش یہ مصوٰر اس طرح کا متضاد اور بدلتا ہوا نظارہ نہیں دکھا سکتا۔ وہ آدمی کو ٹکبیں یا ہنستا ہوا دکھا سکتا ہے۔ بھول کو شگفتہ یا مرہجا یا ہوا دکھا سکتا ہے۔ ایک ہی بھول میں دو رنگ کیفیتیں بہ یک وقت نہیں دکھائی جاسکتی۔ ادب میں اسی طرح کی ایک

اور خصوصیت بھی ہے۔ اس کا وسیلہ لفظ ہے۔ اور لفظ میں ذہن اور خیال کو کسی طرف پھیر دینے کی یا منتقل کر دینے کی جو طاقت ہے وہ اور کسی وسیلہ میں نہیں۔ کیونکہ لفظ تو خاص اسی کام کے واسطے وضع ہی ہوا ہے۔ اور انسان نے یہ شے ایجاد کر کے تمام خارجی اور داخلی اشیاء اور کوائف کو الفاظ میں مبدل کر دیا ہے۔ ہر لفظ ایک بدل ہے الگ ایما رہے ایک رمز ہے ایک علامت ہے جو ذہن میں کسی شے یا کیفیت کا یاد دلادیتا ہے۔ اور کوئی نہ کوئی تصور وادی خیال میں لا نظر کر دیتا ہے۔ اور اکثر وں کی ایمائیت اتنی عام اور دلالت اتنی بسیط ہے کہ محض ایک لفظ یعنی ایک ہلکا سا اشارہ بہت سا، اور داخلی: جزوی کیفیت کے اعتبار سے بہت متنوع قسم کا مفہوم ادا کر دیتا ہے۔ کسی اور وسیلہ میں مفہوم کو اتنی تعمیم، تنوع اور ایجاد کے ساتھ نہیں ادا کیا جاسکتا۔ لفظ سامع کے تخیل کے حق میں اک اشارہ ہے۔ ہر لفظ سننے کے ساتھ ساتھ ذہن میں متعدد اور متنوع نقوش خود تخیل کی طرف سے بھر آتے ہیں۔ کسی نے ”بھول“ کہا اور آپ کے ذہن میں کوئی نہ کوئی پھول خود بخود آگیا۔ کان میں ”درخت“ کا لفظ پڑا اور کسی قسم کا درخت ذہن میں مصور ہو گیا۔ یعنی تصور کے بعض اجزاء ذہن اپنی طرف سے فراہم کر لیتا ہے۔ ”خوبصورت آدمی“ سنا اور ذہن میں متعدد شکلیں آکھڑی چوکیں۔ ”خوبصورت آدمی“ کا لفظ کان میں پڑنا کوئی مقررہ اور متعینہ شکل ذہن میں نہیں لاتا۔ اس کی ایمائیت گورے اور سانوے رنگ، اور گداز و چھریسے بدن،

اور سر وہی اور بوٹے سے قدر سب یکساں حاوی ہے۔ سوائے حرکت کے اور وہ بھی الفاظ کی نسبت سے بہت محدود پیمانے پر کوئی دوسرا وسیلہ اس طرح اشاروں میں ادائے مطلب نہیں کر سکتا۔ اور نہ ذہن کو اپنے طور پر مطلب کا ایک جزو پورا کر دینے کو چھوڑ دے سکتا ہے۔ مثلاً مضامین اور بہت تراشی میں، خوبصورت آدمی، ایک ایمائی اور رمزی عام علامت نہیں رہتی جس کو مصور اور نقاش کے مخاطب کا متخیلہ اپنے اپنے طور پر مرتب کرے۔ بلکہ، خوبصورت آدمی، ایک مجوزہ شکل و صورت اختیار کر لیتا ہے۔ رنگی آنکھیں ستواں ناک کتابی چہرہ یا اسی طرح کی اور کوئی مخصوص مفصل اور مقررہ ہیأت۔ اسی طرح اگر مصور، آسمان کے متعلق کچھ کہنا چاہے تو اد سے بعینہ وہی کیفیت اپنے پردے پر اتارنی پڑتی ہے جو وہ مخاطب کے ذہن میں اتارنا چاہتا ہے۔ وہ "لاتائیرنگ سے ہے رنگ نئے چرخ مخمل" کہہ کر خود آپ پر نیرنگی کے رنگ کی مصوری نہیں چھوڑ سکتا۔ اسکو یہ رنگ خود بھرنے ہوگا غرض ادب کے علاوہ اور تمام فنوں میں عام تخفیلیں خاص میں تبدیل ہو جاتی ہیں، خوبصورت آدمی، اور "آسمان" مخصوص شکل و صورت قبول کر لیتے ہیں۔ نقاش اور مصور کا خوبصورت آدمی اور آسمان کا بیان جزوی تفصیلی اور طویل ہوتا ہے۔ وہ اتنے گول مول طریقے پر ادائے مطلب نہیں کر سکتے اور اس کے علاوہ بھی اون کو ایک اور رحمت ہے گو یہ رحمت صنفی اور فنی اور اصلی ہونے کے ساتھ ساتھ

رسمی، رواجی اور اتفاقی بھی ہے۔ یعنی ایک حد تک یہ خود ان فنون کی اصل و نہاد کا عکس ہے۔ اور اس حد تک واقعی اور اصلی ہے۔ اور ایک حد تک محض فن کاری کی روایات اور ارتقا کا عکس ہے اور اس معنی میں محض اتفاقی ہے۔ تقریباً تمام عالم میں مصوری اور بت تراشی وغیرہ میں اس طرح کا بیان بہت کم مروج تھا اور اب بھی بہت کم ہی مروج ہے جسکو ادب میں "دلائل غیر وضعی" کہتے ہیں یعنی الفاظ کے اصلی لغوی معنی اور اس کے فنکارانہ مفہوم میں عدم تطابق۔ مثلاً لفظ "شیر" سے مراد جانور شیر نہیں بلکہ بہادر آدمی لفظ "لعل" سے مراد جواہر لعل نہیں بلکہ معشوق کے لب اور لفظ "نرگس" سے مراد پھول نرگس نہیں، بلکہ معشوق کی آنکھیں۔ مغربی نقاشی اور مصوری کی فنی روایات میں اسکی گویا اجازت نہیں موصوعہ شکل کا کسی اصلی یا دیوالائی فرضی شکل سے تطابق لازمی ہے۔ یعنی نقویہ کی شکل کو کسی اصلی سے نقل ہونا چاہیئے۔ مشرق میں بھی تطابق ہی عام ہے گو انحراف، مغرب کی نسبت زیادہ مروج ہے۔ غرض بالعموم غیر ادبی بیانات اس وقت تک با مفہوم اور بامعنی نہیں ہو سکتے جب تک بیان ہو ہو درست نہ ہو یعنی کسی معاومہ اور متعارفہ اصل کے مناسبت نہ ہو۔ ان فنون میں استعاروں اور کنایوں سے گویا کام نہیں لیا جاتا۔ مصور شاعر کی طرح گلاب جیسے گال اور کنول جیسی آنکھیں نہیں کہہ سکتا۔ یعنی وہ گال کی جگہ گلاب کا پھول، وراٹھ کی جگہ کنول کا پھول نہیں بنا دے سکتا۔ اُسکو گال

اور آنکھ کی جگہوں پر ایسے خطوط اور شکلیں بنانی ہونگی جن کو دیکھنے والا
 آنکھ اور گال کے بالکل مماثل اور مشابہ پائے۔ یہ مماثلت اور مشابہت
 کی بحث پھر ایک اور سلسلے میں آئے گی۔ جہاں فنون لطیفہ کے فنی نصب
 العین اور موضوعات کی بحث ہوگی۔ مگر فی الحال یہ زاویہ نگاہ نہیں ہے
 سر دست ہم لوگ صرف مختلف فنون کے مادی وسائل اور طرز بیان
 کی چند خصوصیتیں مطالعہ کر رہے ہیں۔ اوس وقت یہ نقطہ نگاہ زیر بحث
 ہوگا کہ تمام فنون کی غرض و غایت ہی، یعنی اون کا مقصود آخری ہی،
 اور ان کا موضوع ہی فطرت کا چہرہ اتارنا ہے۔ اون کو اصولاً فطری
 چیزوں کی شبیہ اتارنا ہی چاہیے۔ فن کا غیر فطری یا نافرطی چیزیں
 بالکل بنائی نہیں سکتا۔ مگر یہاں پر نصب العین اور موضوع کی جنس
 سے بحث نہیں۔ یہاں پر وسیلہ اور طرز بیان معرض بحث میں ہے۔ یعنی
 ادب اور رقعوں کے سوا تقریباً تمام فنون کا مادی وسیلہ اور اس وجہ
 سے طرز بن ہی ایسا ہے جو صرف جزو تفصیلاً تخصیصاً اور طوالت
 کے ساتھ مطلب ادا کر سکتا ہے۔ اگر ایک پردے پر گلاب اور کنول
 کا کھول بنا دیا جائے تو کوئی اون کو دیکھ کر یہ مفہوم نہیں پاسکتا کہ اس
 مادہ ایک "خوبصورت آدمی" ہے جس کے گل گلاب اور آنکھیں
 کنول جیسی ہیں خواہ اس کی گلاب اور کنول کی شبیہ کسی قدر فطری اور
 اصل کے مطابق ہو۔ بیان کا بے مفہوم ہونا فن کار کے گلاب و کنول
 کی ہو بہو تصویر اتارنے یا نہ اتارنے پر منحصر نہیں ہے۔ بلکہ وسیلے اور طرز

میں یہ اہلیت نہ ہونے کی وجہ سے ہے۔ اوس میں ایمائیت اور مریت سے فقدان کی وجہ سے ہے۔ اگلاب جیسے کمال، سنگرمو مفہوم ذہن میں آتا ہے وہ کمال کی جگہ گلاب کی تصویر دیکھ کر نہیں آتا۔ کمال عارض ہوتا ہے یا مفہوم ہے۔ اور تصویریں گالوں کی جگہ گلاب بے مفہوم لگو بگاڑ ڈالی اور چھانگل کے بعد شاید یہ کہنا درست نہ رہا ہو۔

مشرقی اور مغربی فنون کے ساتھ اب دو اور طرح کے فنون بھی جمالیات کی دنیا میں داخل ہو گئے ہیں۔ ایک وہ جن کو قبائلی کہتے ہیں۔ ان کے ماخذ مختلف حبشی نسل اقوام یا قدیم امریکی قوموں سے ممکن ہیں۔ یہ عجیب اتفاق ہے کہ ان عملوں نے مغرب کی جمالیاتی دنیا میں بہت جلد قدم جما لیا۔ اور بہت سے جمالیات کے ماہرین ان کی روشنی میں اپنے نظریے اور قدروں پر نظر ثانی کر رہے ہیں۔ یہ آرٹ بالکل اور قسم کا ہے۔ اور اس کی قدریں بالکل جدا گانہ ہیں۔ یہ مغربی نظریے کے مطابق حامل جمال تو نہیں۔ مگر ان میں جوش اور شدت احساس کا وہ زور ہے کہ ان کے مروجہ مغربی اصطلاح میں ناجمیل ہونے کے باوجود ان کو فنون لطیفہ کے عملوں سے خارج نہیں کر دیا جاسکتا۔ اور دوسرا بخدا اوس زمانے کے فنون ہیں جب انسان یا تو بہور مکمل انسان ہی نہ ہوا تھا یا اپنی انسانیت کے بالکل ابتدائی منازل طے کر رہا تھا۔ جمالیاتی فنکاری کی عمر تقریباً انسان یا کم از کم انسانیت کے برابر معلوم ہوتی ہے۔ پچاس ساٹھ ہزار برس سے زیادہ پرانی تصویریں انسانوں کے فطری اور قدیمی مسکن یعنی پہاڑوں کے غاروں

میں پانی جا چکی ہیں۔ اور اس سے کبھی زیادہ عمر کے دستوں اور رکھیلوں پہ کام کئے ہوئے اور ارادہ تہذیب و کثرت سے ملتے ہیں۔ دور افتادہ کجارجی جزیروں کے وحشی قبائل میں جو تہذیب و تمدن کے اعتبار سے ہزاروں در ہزار سال پیچھے ہیں، ہنوز کپڑوں کے استعمال سے نا آشنا ہیں اور جنسی تعلقات سے بے ملامت رہتے ہیں۔ بدن کو رنگنے اور گلے میں ہار ڈالنے کا دستور عام ہے۔ سو فیوولوجی کے ماہرین کا خیال ہے کہ زبوروں کا رواج کپڑوں کے رواج سے قدیم ہے یعنی خوشنمائی کا احساس، خوشنما بننے کی کوشش، خوشنما بننا بلکہ موثر کرنے کا جذبہ اور خوشنما بنی ہوئی شے سے لطف اندوز ہونا اور اس کے سحر میں پڑ جانا تہذیب و تمدن کا اثر نہیں بلکہ شاید جلی اور ازی ہے۔ موجودہ مغربی خواتین کی اشتعال پرور عریانی اور سہم نمائی یا اونگی مشرقی بہنوں کی حنا و غازہ و گلگونہ نوازی کوئی نیا تماشہ نہیں جو حال میں یعنی صرف دو ڈھائی ہزار برسوں سے وجود میں آگیا ہو بلکہ ایک جلی اور فطری عنصر کی نمود ہے جس کی اساس نفسی یا شاید منافع اور حیات ہی تک پہنچی ہوئی ہے۔ اور افتادہ پرستوں نے افتادہ کا جو مفہوم بنا رکھا ہے اوش معنی میں غیر افتادی ہے حنا، غازہ، گلگونہ اور گودنے سے اوس طرح کی کوئی ضرورت نہیں رفع ہوتی جس طرح کی سردی میں ٹاٹ سے بدن ڈھانک لینے سے یا بھوک میں خفک چنے چنا لینے سے۔ مگر ظاہر ہے کہ خوشنما بننے کا دستور بے سبب نہیں، بے مفہوم نہیں بلکہ

انہیں نہیں۔ اس کی انہی ایک مخصوص افادیت ہے۔ اور ایک محض
جملی تقاضے اور جذبے کی نمود ہے۔

خوشنما بنانا ایک تڑپ کا تقاضا ہے۔ ایک حسرت اور آرزو
کی نمود ہے۔ ایک اضطراب کی نکاسی ہے۔ اور ایک شوق اور ارمان
کی تجسیم ہے، اور خوشنمائے ایک سامان لطف و انبساط ہے۔ ایک
برقی مشین ہے جس سے لطف و نشاط کی لہریں منشور ہوتی ہیں۔ اور
دل و دماغ میں ”رسیو“ ہوتی ہیں۔ جمالیاتی فنکاری مختلف طریقوں
پر خوشنما چیزیں بناتی ہے۔ اور حسرت کا چشمہ رواں کر دیتی ہے۔

باب سوّم

تخلیق و تعمیر اور اس کا سرچشمہ

فکار کیوں تخلیق و تعمیر پر مائل ہوتا ہے؟ اس کے پس پشت کیسی شے کا فرما ہے؟ حقیقت کے نظریات و تصورات ہم تک نہیں پہنچے۔ ان کی جدید تاویلیں۔ یہ نانی دور کی تاویل کہ فنکارانہ سرگرمیاں ایک اُس جنس کی شے ہیں جیسے بچوں و جانوروں کا نقلیں اتارتا۔ ایک دوسری تاویل کہ فنکاری اک ازلی مقصدیت کی اپنے حصوں کی راہ میں کاوش ہے۔ ایک اور تاویل کہ فنکاری شعور مطلق کی خود شعوی کا ایک لمحہ ہے۔ فطری اور انسانی تخلیق۔ اک ہیجان و اضطراب کا اپنے نکاس کی راہ تلاش کر لینا۔ تحت الشعوری خواہشات کا اپنے حسب منشا ایک شے تخلیق کر کے اپنے کو پورا کر لینا۔ فرار کا نظریہ۔ کھیل کا نظریہ۔ یہ ایک کرشمہ دوکار۔ اظہار و ظہور اور عرض و بلاغ۔

آرٹ کا چشمہ کب اہل پڑا نہیں کہا جاسکتا۔ کیسے اہل پڑا نہیں کہا

جاسکتا۔ کہاں اہل بڑا نہیں کہا جاسکتا۔ اور کیوں اہل بڑا ایک بہت مختلف فیہ بحث ہے۔ اور اوس وقت تک طے نہیں پاسکتی جب تک فلاسفہ مقولات یہ تسلیم کر لیں کہ یہ سوال ”فلسفہ“ کا یعنی نری قیاس آرائی کا نہیں بلکہ دراصل نفسیات کا ہے۔ اور علمائے نفسیات اپنے عملوں میں تجارب کے ذریعے نفسیات کے تحت الشعوری سرچشمے کا سراغ نہ پالیں۔ یہ منزلیں ہنوز افق پر بھی نمودار نہیں۔ مگر عقل و فکر علم نفسیات اور اوس کے تجارب کے انتظار میں ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھی نہیں رہ سکتی تھی بالخصوص ارتقائے علوم کے اوس دور میں جب فکر پیمائی، عقل جنبائی اور قیاس آرائی ہی علم و وقوف کا واحد ذریعہ تھی اور اسی کے حاصل تحصیل کو ”علم“ کا اعتبار حاصل تھا۔

آرٹ کا چشمہ مدت مدید سے اہل رہا تھا۔ چین و لاجپن سے لیکر مصر و یونان تک اہل رہا تھا۔ اور تقریباً تمام معروف صورتوں میں اہل رہا تھا۔ شاعری، جہندی، مصوری، نقاشی، رقص اور سرود سے تمام دنیا روشناس تھی۔ مگر ہمیں اس کا سراغ نہیں ملتا کہ عہد عتیق کے فن کار اور نقاد اس حنفیہ کا سرچشمہ کیا ٹھہرائے تھے۔ اس کی غرض و غایت کیا قرار دیتے تھے۔ اس سے فائدہ اور حاصل کیا سمجھتے تھے۔ اس سے کام کیا لیتے تھے۔ خود اوس کے دور کے نظریات و تصورات تو غالباً ہمیشہ کے لئے لاپتہ ہو گئے۔ مگر دور حاضرہ میں اس کا سراغ لگانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اور علمائے محققین نے متعدد نظریات پیش کئے ہیں۔ اکثر تائیدیں

مذہبی ضروریات و جذبات کو سرسبز نہ ٹھہراتی ہیں۔ خال خال اس عہد کے جذبات کا بھی مذکور ہے جس کو اب ہم »جمالیاتی« قرار دیتے ہیں۔ مگر یہ تاویلیں تمام تر ہمارے ہیں۔ قیاسی ہیں۔ تاریخی اور خود صناعت یا ادب کے معاصر کی زبانی نہیں۔ مگر جب فنکارانہ تخلیق و تعمیر کی روایات ہزاروں در ہزار سال کی قرامت کو پہنچ چکیں اور نوبت یونانیوں کی آئی تو ایک عجیب و غریب فرع علوم پیدا ہوئی جس کی غرض و غایت ہی حقائق تک رسائی اور راز حقیقت کی پردہ کشائی تھی۔ کچھ زمانے تک دنیا و مافیہا اور خارجی اور طبیعیاتی حقائق سے لٹھا رہنے کے بعد یہ انسان اور اس کے افعال و حرکات کی طرف رجوع ہوئی۔ سوفسطائی تحریک کے رد عمل کی طور پر اس فرع علم کے ماہرین یعنی »فلاسفہ« خود مختصر انسان کی طرف ملتفت ہوئے اور انسان اور اس کے افعال و حرکات فلسفہ کا محبوب ترین موضوع بن گئے۔

آرٹ جیسی کثیر الرائج، مقبول اور مستعملہ شے کی طرف فلسفہ جیسے علم کی متجسس نگاہوں کا اٹھنا ناگزیر تھا۔ اور جو ناگزیر تھا وہ ہو کر رہا۔ غالباً وہ پہلا فلسفی جو آرٹ کے مسائل کی طرف باضابطہ رجوع ہوا افلاطون تھا۔ یعنی تقریباً چار سو سال قبل مسیح آرٹ کی فلسفیانہ تاویلیں شروع ہوئیں۔ افلاطون نے اس کو ایک نقالی قرار دیا۔ اور ظاہر ہے کہ آدمی ایشیہ اور ہن کے بت اور تصویریں ایک طرح ان فطری مخلوقات کی نقلیں اتارنے کی کوشش میں ہیں۔ او آدمی اور جانوروں

کے بتوں کو آدمی اور جانور کی "نقل" کہہ سکتے ہیں جب مصوری اور نقاشی یعنی تصویر اور بت "نقال" اور "نقل" ٹھہرے تو ان کی تخلیق کا جذبہ یعنی فن کا رازہ سرگرمیاں اور مساعی اور ان کا سرچشمہ بھی اسی طرح کی ایک شے قرار پاتی جس کے تحت اور طرح کی نقالیاں ظہور پذیر ہوتی ہیں مثلاً آپکے جو دیکھتے ہیں اوس کی نقلیں اتارتے ہیں۔ بندر آدمی کے افعال و حرکات کی نقل اتارتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ یعنی فنکارانہ تخلیق و تعمیر بھی اوس ہی جنس کی ایک شے ہے جیسی اور تمام ساری نقالیاں اور نقل اتارنے کے جذبے کے تحت انجام پاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ بعض اصناف فنون کی اتنی اسان اور کھلی ہوئی تاویل ممکن نہیں۔ مگر اس طرح کے فنون نظر انداز کردہ شدہ رہے۔ اور مصوری، نقاشی اوراداکاری وغیرہ جیسے فنون کو ملحوظ رکھ کر تاویل کی گئی جنہیں اس طرح کی تاویل ممکن ہے۔

دو ہزار برسوں میں فلسفہ کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔ اور فلسفہ کی سیل میں بہہ کر فلسفیانہ تاویلیں بھی کہاں سے کہاں پہنچ گئیں۔ افلاطون کی تاویل فنکاری کی ایک تاویل تھی گو فلسفے کی نقطہ نگاہ سے۔ بعد کی تاویلیں دراصل فنکاری سے وابستہ ہی نہیں۔ وہ دراصل فنکاری کی تاویلیں ہی نہیں۔ وہ کچھک اور زری "فلسفہ" ہیں یعنی فلسفہ اب فنکاری کی تاویل میں کوشاں نہیں بلکہ اپنے فلسفے کے۔ اوس کی تبلیغ بلکہ نواخوانی اور مدح سرائی کیں۔ وہ اپنے نظام فلسفہ کو اتنا بے جا، جامع اور ہمہ گیر بنانے اور دکھانے میں لگا ہے کہ کائنات کی ہر شے اوس کے احاطہ میں محیط ہو۔ اور چونکہ آدٹ

بھی کائنات کا ایک جز ہے اس لئے خواہ مخواہ اس کی لپیٹ میں آجاتا ہے۔
 اور ایک ایسے ”کل“ سے وابستہ ہو جاتا ہے جس کا بجز بعض مدرستہ فلاسفہ
 کے دماغ کے اور کہیں وجود ہی نہیں۔ ان تاویلوں کو ان فلسفیوں کے فلسفہ
 کی حیثیت سے تو مطالعہ کیا جاسکتا ہے کیونکہ یہ ان کے فلسفے کے اجزا
 ہیں مگر فن کاری کے سلسلے میں ان کا مطالعہ بحر الکابل میں کود پڑنے
 کے برابر ہے۔ یعنی ایک ہذیان کے سمندر میں ہاتھ پاؤں مارنے مارنے
 فنا ہو جانا ہے۔ جب کسی مسئلہ کو کانٹ اور ہگل جیسے سخن بان اپنا تختہ
 مشق بنا رکھیں تو اُس کے سمجھنے کی کیا امید ہو سکتی ہے۔ بالخصوص
 جب وہ اس مسئلہ کو اپنی اصلی دیکھیوں کے محض طفیل میں ہاتھ لگائیں۔
 یعنی جب وہ اپنے نظام فلسفہ کا تمام اور تکمیل دکھانے کے لئے اور
 اس کے اسیماوے کے طور پر عالم کے ہر ذرے کو اس میں سمو یا ہوا دکھانے
 کے پیچھے پڑے ہوں۔ کانٹ اور ہگل ”فلسفی“ تھے اور اس دور میں فلسفہ
 ایک ایسی قدر کی دریافت کا نام تھا جو سما سے لے کر سمک تک ہر شے
 پر تمام وکمال حاوی ہو۔ ان دونوں کے فلسفے میں آرت ایک
 فوق البشری فتنے میں مبدل ہو جاتا ہے۔ کیونکہ خود بشریت ہی ایک
 فوق الطبیعی ”کل“ کا محض جز و تکمیل ہے۔ کانٹ کے فلسفے میں یہ فتنے
 اک قسم کی ازلی ”مقصدیت“ ہے جو کائنات کی تمام سرگرمیوں کے دھوپ
 میں پور کی ہو رہی ہے۔ یعنی تمام کائنات اک مقصد ازلی کے پورا ہونے کا
 تاغ ہے۔ اور جالیائی سرگرمی بھی اس کل کا ایک جز ہے۔ اور ہگل

کے فلسفے میں ہے۔ شے ایک قسم کا شعور مطلق ہے جو خود آپ اپنے شعور کیلئے
 کوشاں ہے۔ یعنی ایک شعور مطلق «خود شعور» بن جانے کے لئے سرگرم
 عمل ہے۔ اور کائنات اسی سرگرمی کا شگوفہ اور ظہور ہے۔ اور آرٹ
 شعور مطلق کی خود شعوری کی ایک فی الجملہ رفیع منزل ہے۔ فنکار وہ
 ہے جس میں شعور مطلق فی الجملہ خود شعور ہو جاتا ہے۔ اور فنکاری شعور
 مطلق کے عمل تخلیق کا ایک ہلکا سا چہرہ ہے۔ یعنی ایک ادنیٰ پیمانے
 پر اسی طرح کی ایک شے ہے۔ ان کئی نظریات کا فلسفہ میں کیا مرتبہ
 ہے خالص از بحث ہے۔ مگر آرٹ کو یا کسی انسانی فعل کو اس طرح کی
 کلی اور فوق الطبیعیاتی قدروں کا ایک جزو بنادینا اور اس جزو کی حیثیت
 سے اس کا مطالعہ اور تاویل اب چنداں دیکھنا اور مفید نہیں ہوتا
 ہوتا اس پر اسے انسان اور تمام افعال انسانی ایک بالہ تعجب رہی ہیں
 ہیں۔ انسانی تخلیق و تعمیر دراصل «انسانی ہستی» ہیں۔ اس کا سرچہ
 عالم بالا میں منتقل ہو جاتا ہے۔

بنیاد اور اساس تخلیق و تعمیر ہستی کا رازہ سعی پس اتنی بات کا نام
 ہے کہ انسان اپنی محنت اور کاوش کے توسط سے کچھ فطری مواد کو از
 سر نو اپنی مرضی اور خواہش کے موافق منظم اور مرتب کرے۔ کھانا پانی، اجاق،
 پہنک اور کرسی وغیرہ کے ذالکجز اس کے اور کچھ نہیں کرتا کہ وہ ہے اور کتری
 وغیرہ کو خود فطری شیا ہیں اور ان کو از سر نو مرتب کر دیتا ہے۔ وہ خود لوہے
 اور لکڑی کا خالق نہیں۔ وہ خلقی ہشما کا محض ناظم اور مرتب ہے یعنی

گویا موجودات دو طرح کی مخلوقات پر مشتمل ہیں۔ ایک لوہے کی کان اور درخت جیسی چیزیں جن کے معرض وجود میں آنے میں انسان کسی طرح اور کسی مقام پر دخل نہیں۔ اور دوسری کھٹاری اور کرسی جیسی چیزیں جن کے معرض وجود میں آنے میں انسان ایک مقام پر دخل ہو جاتا ہے۔ ان روزمرہ کی چیزوں کی تخلیق کرنے میں تخلیق کے پس پردہ کام کرنے والا جذبہ یعنی محرک عمل، مفید مطلب چیزوں کی تخلیق یعنی رفع ضرورت ہے۔ آپ دیکھ چکی ہیں کہ فنکار کا محرک عمل اس طرح کا کوئی جذبہ نہیں ہوتا۔ اور نیز یہ کہ ایک روزمرہ کی کام چلاؤ کھٹاری اور کرسی کو اعتبار جمالیاتی عمل پر حاصل نہیں۔ ان کے فنکارانہ عمل کا اعتبار حاصل کرنے میں ایک اور مرحلہ آتا ہے۔ یعنی ان میں بعض حیاتی قدروں کا بھردہ ابھی ضروری ہے۔ اور انھیں قدروں کی تخلیق یعنی کسی انسانی مخلوق کو ان سے معمور کرونا جمالیاتی فنکاری ہے۔ اب سوال یہ ہوتا ہے کہ یہ قدریں کہاں سے آتی ہیں یعنی فنکار یہ قدریں کس طرح تخلیق کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ فہم میں حواس و حسیات و احساس و تخیل ہی کی پروردہ اولیٰ قوہ ہو سکتی ہیں۔ اور حوادث زندگی، اتفاقات زمانہ، ان کے زیر اثر مرتبہ تخیل اور تخیلی جہارت ہی کی راہ سے آ سکتی ہیں۔ کیونکہ فنکار کے اوزار کی جھولی میں ان کے سوا کچھ ہوتا ہی نہیں۔ حواس و حسیات اور فطری خارجی اشیاء کے مابین رد و ثمر سے احساس اور تخیل ایک خاص طرح مرتبہ اور تیار ہوئے ہوئے ہیں اور جب کسی مہیج یا کسی تصویر کی چھڑ سے دن

دماغ اور اعصاب پہچان میں آجاتے ہیں تو پہچان اپنے نکاس کی
 راہیں ڈھونڈھنے لگتا ہے۔ متخیلہ مستقل اور براہِ نیچہ ہو جاتا ہے۔
 متحرک ہو جاتا ہے۔ یعنی حوادثِ زندگی اور اقدارِ زمانہ سے قریح شدہ
 مواد کو طرح طرح سے ترتیب اور ترکیب دینے لگتا ہے۔ اک تخیلہ عالم
 نظروں میں کھڑا ہوتا ہے اور تکنیک اس تمام تخیلہ کیف و عالم کو کسی وسیلے
 میں تبدیل کرنے لگتی ہے۔ مثلاً کسی دوشیزہ کے نظارے یا تصویر نے
 بابل کے تاروں پر ضرب لگا دی ہے اور اس کے رخساروں کی رنگینی،
 شادابی اور تازگی کا عالم بندھا ہے۔ رنگینی، شادابی اور تازگی کا جو مخصوص
 آن اور انداز احاطہ احساس میں ہے اس کو متخیلہ اپنی ترکیب و ترتیب کی عمل
 پیرائی سے اور لطیف تر اور پرکیف تخیل کرے گا۔ کوئی ایسی منسلکہ قدر کوئی
 ایسا تجربہ تخیل میں زندہ ہو جائے گا جس میں رنگینی، شادابی اور تازگی
 کی بہا ریز تر اور امتزاج لطیف تر ہو۔ مثلاً کوئی مراد پر ہو بچا ہوا گلاب
 کا پھول۔ احساس اور تخیل کی مدد سے آدمی کے گال میں گلاب کی قدس
 بھر جائیں گی۔ اور متخیلہ میں ایک رخسارہ جو رنگینی، شادابی اور تازگی
 میں مثلِ گل کے ہو مصور ہوگا۔ اور ادب کا تکنیکی وسیلہ اس مصورہ عالم
 کو اپنی جنس یعنی الفاظ میں تبدیل کرنے لگے گا اور آدمی کا رخسارہ گلِ حاضر
 ہو جائے گا یعنی تکنیک احساسی اور تخیلہ کیف کے لئے ایک "بدل موضع
 کرے گی۔ علیٰ ہذا القیاس کلہاڑی کی تخلیق میں احساس اور تخیل کلہاڑی کے
 بھول اور بھیل اور دستے کو اپنی اپنی جداگانہ اور کچھ آپس کے ربط کے اعتبار

سے لائہائی اور رائی اور موٹائی میں خاص خاص مقدار و حجم اور تناسب کا
 تخیل کریں گے۔ اور کرسی کی تعمیر میں اس کے پاؤں کی گولائی کو اس
 طرح کا وضع کریں گے جیسا کسی محسوسہ اور تخیلہ نقش اور کیفیت سے میل
 کھلنے کے لئے درکار ہو یعنی مخلوق احساس اور تخیل کی پروردہ ہوگی۔
 ویسی ہوگی جیسی احساس و تخیل میں ہے۔ بالعموم آدمی سے کال کلاب جیسے
 نہیں ہوتے۔ روزمرہ کی کام جلاؤ کھاڑی اور کرسیاں ایسی نہیں ہوتیں۔
 یعنی مہیاتی قدروں کے اعتبار سے اس توازن، تناسب اور لطافت کی
 حامل نہیں ہوتیں۔ یعنی فنون لطیفہ کا سرشہیہ دراصل حواس و حسیات
 کی غیر معمولی ذکاوت ہے۔ کیونکہ بعد کی اور تمام باتوں کا دار و مدار بالواسطہ
 دور یا قریب کی نسبت سے انھیں سے وابستہ ہے۔ حوادث زندگی اور اتفاقاً
 زمانہ سے مکمل قبول کرنا، تخیلہ میں تجارب کا منسلک ہونا، فراہم شدہ مواد
 کی کثرت اور تنوع تمام کی تمام چیزیں حواس و حسیات کی ذکاوت پر منحصر ہیں۔
 جو شخص غیر معمولی ذکاوت نہ رکھتا ہو وہ فنکار نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ اسکا
 تخیلہ اور ادراک کی شخصیت اس طرح مرتب ہی نہیں ہو سکتے کہ تخلیق و تعمیر
 کا کام سرانجام دے سکیں۔

میرے خیال میں تو ایک بڑا اور سچا فنکار ذکی بحسی کا مجروح کردہ ایک
 خوں چمکاں پھڑکتا ہوا دل ہے۔ ایک ساز ہے جس پر ہر طرف سے صرہیں
 بڑ رہی ہیں۔ ایک رباب ہے جس کے تار ہزاروں اشیا سے اس طرح
 مل گئے ہیں کہ اس سے بہتوں سے ملی ہوئی ایک آواز نکلی جاتی ہے،

ایک ہستی ہے جو ایک کے بجائے چند آنکھیں رکھتی ہے۔ ننگی آنکھوں کے بجائے ایسی آنکھیں رکھتی ہے جن پر کچھ کار عینکیں اور دو ریشمیں پڑھی ہیں۔ جو اور نہیں دیکھ پاتے اور کو وہ دیکھ لیتا ہے جس کو اور، سادہ اور بے رنگ پاتے ہیں اور سے وہ شفق سے زیادہ رنگ میں شرابور دیکھتا ہے۔ اور نیز ننگی تشہود سے بے کیف ہو کر غایت اضطراب اور مہجان کے عالم میں والہانہ ایک حرکت کرنے لگتا ہے بلکہ خود بخود اس سرزد ہونے لگتی ہے۔ ورنہ شیکسپیر کا ایریسل والہانہ پھول پھول مدھ کیسے چوستا کھرتا ہے۔ اور خواجہ حافظ دیوانہ دار ایک تل پر سمرقند اور بخار کیسے کھٹکنے لگتے ہیں۔ شیکسپیر اور حافظ دونوں کے ساز دل غم و رور کا کے ساز سے ہم آہنگ ہیں۔ نغمہ اور شعراؤں کے رباب دل کی بھنک ہے جو ایک ملے ہوئے ساز سے عود کر رہی ہے۔ مگر ان کے ساز ذی روح ہیں اور ان میں ایک بچک ہے جو بنیادی بھنک میں انبساطی سا اور ٹون کا اضافہ کر دیتی ہے۔ ایک ترنگ اورستی ہے جو روح فرسانی کو خاطر میں نہیں لاتی۔ جو ”غم ہستی“ سے نشاط و سرود کا مواد تجربہ کر لیتی ہے۔ جو ”تیر حیات، کی مشقت اور صعوبت اور ”بند غم“ کی سختی اور تلخی کو نغمے اور شعریں میں تبدیل کر دیتی ہے۔ جس میں درد، سوز اور گلزار تو بلا کا ہے مگر روح فرسا نہیں بلکہ روح پور، جاں نسل نہیں بلکہ جان بخش، تباہ کر دینے والا اور دبا دینے والا نہیں بلکہ بچا لینے والا اور اوجھال دینے والا۔ یعنی اس میں درد، سوز اور گلزار نے ہستی، جوش اور ترنگ کی صورت اختیار کر لی ہے۔ یہ فن کارانہ دل و دماغ

اور افساد مزاج کی تریب کی ایک اور خصوصیت کی وجہ سے ہے جس کی طرف
 اشارہ آچکا ہے۔ یعنی یہ کہ وہ عالم اضطراب و ہیجان میں ہمارا و شما کی طرح
 منتشر اور پراگندہ نہیں ہو جاتی۔ بلکہ ایک فعل تخلیق و تعمیر کی صورت
 لے لیتی ہے جس میں متخیلہ ایک ضائع اور ہیات کار بن جاتا ہے۔ اور
 تجربہ و جدوجہد اور قید حیات سے فراہم شدہ مواد کو اپنے طور پر از سر نو
 مرتب کرنے لگتا ہے۔ جس میں یہ جمع شدہ مواد اس کی رہنمائی اور ہدایت
 داری میں ایک اور دھنگ اور آہنگ سے مربوط ہونے لگتا ہے۔ یعنی
 نیکار کا اضطراب و ہیجان ہمارے اور آپ کے اضطراب و ہیجان کے برابر
 نہیں۔ انتشار اور پراگندگی کے مرادف نہیں۔ بلکہ وہ اضرابی صرف
 اس خصوص اور محدود معنی میں ہوتا ہے کہ اس کا طرز عمل اور طریق کار
 یعنی اس کا تخلیقی اور تعمیری رد عمل قوائے عقلیہ اور ذہنیہ کی رہنمائی
 و ہدایت داری میں نہیں سرانجام پاتا جدید ہمارے اور آپ کے
 ساتھ ہوتا ہے۔ بلکہ شعور و جمال اور تخیل کی پروردگاری کی رہنمائی اور
 ہدایت داری میں عقل و فکر کے آئین کے مطابق آگے نہیں بڑھتا چلا
 تا بلکہ ہیجان و اضطراب کے سکون اور طمانیت کے پیچھے۔ ایک نامعلوم
 راستہ ہم۔ نامتعین منزل کی طرف یعنی کس نہ داشت کہ منزل
 مقصود کجا است کی جس کی بس «ایں قدر ہست کہ بانگ جرسے
 آید» کی قسم کی۔ یعنی جو ناشعوری یا تحت الشعوری ہوتی ہے جو
 س کی گہریوں میں دبی اور ستور ہوتی ہے۔ جو رفتہ رفتہ اگھرتی آتی

ہے منظم اور مرتب ہوتی جاتی ہے۔ یہاں تک کہ ناگہاں ایک مقام
ایسا آجاتا ہے جہاں، اللہ اکبر ہرگز جہیز کہ خطر محی خواست، کے بلجے
کا احساس اکبر آتا ہے۔ جہاں شعور جمال، تخیل کی قوت پروردگاری، تلاش
ہیات اور تحت الشعوری تقاضے مطمئن ہو جاتے ہیں اور اوں کو وہ مل
چکتا ہے جس کے پیچھے وہ تھے۔ یعنی ایک ایسا پیکر موضوع ہو چکتا ہے
جو مزاج اور منشا کے عین، عاقبت اور موافقت میں پرمبر رہا ہو۔ ایسا ہوتا
ہے جس سے بہتر گمان میں بھی نہیں۔ جو گویا اک نادرانستہ نیم دانستہ مطلوب
کا میسر آجانا ہوتا ہے۔ جو بالعموم ”تجربہ وجود“ اور ”قید حیات“ میں
میسر نہیں ہوتا۔ جس کو تجربہ وجود اور قید حیات میں دل ترستا ہے مگر
نہیں پاتا جس سے دنیا بے ہست و بود اور کار و خاز، فطرت خالی ہے۔
جو نمائش گاہ عالم میں ناموجود ہے۔ جو قدرت کی تقصیر کا مداوا ہے۔
جو اوت نقائص اور معائب سے منز اور مبرا ہے جو عالم وجود کی اشیا
اور تجارب کو داغدار کر دیتے ہیں۔ اور جس سے مشاہد بالعموم کو وہ
ہوتے ہیں جس سے تمام آلودگیاں بدگوشت کی طرح چھانٹنی ہوئی
ہوتی ہیں۔ جو صرف ایسے ہی اجزائے شتمن ہوتا ہے جو آپس میں بالکل
جسمیدہ، پیوستہ اور ہم آہنگ ہوتے ہیں جس میں جزو جزو کا ربط
بالکل نمایاں اور صاف ہوتا ہے۔ جو تناسب، توازن اور ہم آہنگی کا
ایک حسین و جمیل نظارہ ہے۔ مثلاً عالم ہست و بود میں کسی درد کے جی
کا اصلی حال نہیں کھلتا۔ یعنی ایسی ہستیاں نہیں ہستیں جن کے دل کا

حال ہر بلا مشہود و ہور ہا ہو۔ دل کی نیت تک رسائی محال ہے۔ مگر افسانوں
 ناؤلوں اور تمثیلوں کے تمام کرداروں کے دل کی نیتیں آئینے کی طرح
 دیکھی جاسکتی ہیں یعنی ہمیں ایسی نایاب ہستیاں مل جاتی ہیں جن کے دل
 کا حال ہر بلا مشہود و ہور روزگار واقعات اور معاملات کو اس قدر گھول
 مٹھا کر دیتا ہے اور زندگی میں گوں درگوں واقعات و معاملات آہٹا
 قدر ایک دوسرے سے تنقہم گتھا ہوتے ہیں کہ ان کا سررشتہ ایک پیچیدہ
 گرہ بن کر ہو جاتا ہے کسی ایک کا متخلص اور خبر مطالعہ شکل ہے۔ ناؤلوں اور
 تمثیلوں میں غیر متعلق واقعات جگہ ہی نہیں پاتے۔ جو کچھ ہوتا ہے وہ سب
 بس لگتا ہے متعلق اور ملتی ہی ہوتا ہے یعنی وہ ان ایسے واقعات کو پذیر
 ہوتے ہیں جو کا سررشتہ ہاتھوں میں ہو علیٰ اہذا القیاس دنیا میں کہیں
 ویسے موزوں، بے عیب اور حسین جسم و اعضا نہیں دیکھے جاسکتے جیسے
 یونانی فنکاروں کے ایفرودائٹ اور اپولو کے بتوں میں۔ اور ویسے قدرتی
 مناظر و شناس نہیں جیسے امپریٹینسٹ مصوروں کی تصویروں میں۔ گویا
 عالم اضطراب میں متخیلہ وہ اشیا اور واقعات وضع کر لیتا ہے جو اس کو
 مطاب ہوتے ہیں۔ جو عالم ہست و بود میں نیست و نابود ہیں۔ جو صرف متخیلہ
 ہی تخلیق کر سکتا ہے۔ جس کو متخیلہ عدم سے وجود میں لے آتا ہے جس نیت
 کو تخیل اور تصور نے ہست کا اعتبار دے رکھا ہے جس کو وضع کر کے اس نے
 اپنا شوق پورا کر لیا ہے۔ اپنا جی بھر لیا ہے۔ اپنی حسرت نکال لی ہے جو نفیاتی
 حسرتوں اور مانوں آرزوں، تمناؤں اور منشاؤں کا ظہور اور حصول ہے۔

جو انسانی تصویر کی اوج پرواز ہے جس سے ہر ٹھکر تصور اور گمان میں بھی نہیں۔
اور میرے اور آپ کے لئے جمالیاتی فنکاری کا یہی ماحصل ہے کہ اس طرح
کی مثالی اور نایاب اشیا کا ایک خزانہ فراہم ہو گیا ہے اور اک نمائش
کھل چکی ہے۔

کانٹ اک قدم اور آگے بڑھتا ہے۔ مگر اس کا اقدام بحقیقت
عقل و فکر کے صحرائے بے برگ و گیاہ اور عرصہ گاہ بے رنگ واد کی
طرف ہے۔ کیونکہ وہ درپردہ آرٹ کی آزاد جذبہ باتی اور نفسیاتی سرگرمیوں
کو عقل و فکر کے راستے پر لگا دینے کے برابر ہے۔ وہ دراصل آرٹ
کا خضر و رہنما قوائے عقلیہ اور ذہنیہ کو بنادیتا ہے۔ گو ڈورڈر کر ذرا
سہمے ہوئے انداز میں۔ ایک آڑ اور حجاب قائم کر کے۔ وہ فن کارانہ
سرگرمی کو ”حصول مقصد کی راہ میں مساعی“ قرار دیتا ہے۔ یعنی فنکار
کا رہنما اور ہدایت کار ”مقصد“ ہے۔ مگر یہ مقصد مردان خدا کی طرح حتم
عالم سے روپوش رہتا ہے کوئی معینہ اور مقررہ اور قابل ضبط قدر نہیں۔
بلکہ ہدایت غیبی وغیرہ کی جنس کی ایک شے ہے جو غائبانہ قبلہ نما کی
طرح کام کر رہی رہتی ہے۔ یعنی جب فنکار سرگرم عمل ہوتا ہے تو اس کے
ذہن میں ایک مافوق الطبعی مقصد بیت کا رخ رہا ہوتی ہے اور اس کی
کادشیں اسی مافوق الطبعی جہود ذہنی کے حصول سے وابستہ ہوتی ہیں میر
میں بعض کر چکا ہوں کہ مافوق الطبعی عناصر کو بیچ میں ڈالنا دراصل افراد
تصور فہم ہے۔ ناقابل تشریح و تاویل ہونے کا اعتراف ہے۔ ”مقصد“

تو ایک دانستہ، مقررہ اور معینہ ہی شے کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ ناواستہ، نامعلومہ، نامعینہ، مبہم اور نامنضبط مقصد ایک تقریباً بے مفہوم بات ہے۔ فنکارانہ سرگرمی کو ”مصول مقصد کی راہ میں مساعی“ قرار دینے کے ہی معنی ہو سکتے ہیں کہ عمل ذہن میں مرتبہ اور مکملہ موجود ہوا و فنکار اس مکملہ اور مرتبہ شے کو جو ذہن میں قبل سے موجود ہے وسیلے میں محض تبدیل کرتا ہو۔ مگر آپ جو اس و احساس کے رد عمل کی نوعیت کے سلسلے میں دیکھ چکے ہیں کہ حسیاتی، احساسی اور نفسیاتی جزو عمل ایک مبہم، نامنضبط اور مخلوط جنس کی شے ہوتا ہے۔ اور متخیلہ اور تکنیک کی عمل پیرائی کی طرز میں دیکھ چکے ہیں کہ دوران تعمیر میں یہ طرح طرح سے برابر ایک دوسرے پر موثر ہوتے ہیں اور یہ سلسلہ تکمیل عمل تک برابر جاری رہتا ہے۔ یعنی کوئی مکملہ اور مرتبہ شے معبود ذہنی وجود میں نہیں ہوتا۔ اور ہیأت کے بیان میں آگے آپ بھر دیکھیں گے کہ فنکار کے ذہن میں کوئی ہیأت موجود نہیں ہوتی بلکہ رفتہ رفتہ شکل پکڑتی جاتی ہے۔ اور فنکار کسی ماحضر اور مقرر معبود ذہنی کو اپنے وسیلے میں تبدیل نہیں کرتا۔ بلکہ عمل رفتہ رفتہ ٹکڑے ٹکڑے کر کے شکل پکڑتا چلا جاتا ہے۔ اور مکمل ہونے کے پہلے نابود ہوتا ہے۔ یعنی کسی مکملہ وجود کی حیثیت سے۔ کوئی فنکار یہ نہیں کہہ سکتا کہ ”آخری“ ہیأت کیا ہو گی۔ کیونکہ کوئی آخری ہیأت اخیر تک پہنچنے کے قبل ہوتی کہاں ہے؟ بلکہ اکثر جہاں بڑی محنت سے ایک خاکہ مرتب بھی کئے ہوئے ہیں وہاں بھی بڑے سے بڑے فن کار

دوران عمل میں تحریف کرتے چلے جاتے ہیں۔ اور یہ تحریف تو اے عقیلہ نہیں کرتے متخیلہ کرتا ہے۔ اور کسی «پٹرین» اور «موڈل» کے انارنے کے لئے نہیں کرتا بلکہ اپنے شعور جمال اور ذوق سلیم کی تسکین کے لئے کسی عقلی آئین کے تحت نہیں کرتا بلکہ اپنے مذاق کے۔ اور کسی عقلی مثال اور نمونے سے تطابق پیدا کرنے کے لئے نہیں کرتا بلکہ اپنا ہنوز نامعلوم اور نامتعیہ منشا پورا کرنے کے لئے۔ ایسی شے وضع کرنے کے لئے جو اس کو مبہم طور پر مطلوب تھی۔ اور اب مل گئی۔ جو اس کے تحت شعوری تقاضوں،

ازمانوں اور حسرتوں کا حصول ہے۔ اور اس حیثیت سے نشفی بخش اور طمانیت پرور ہے۔ کشمکش اور تناؤ کا محمل ہے۔ اضطراب و اضطراب کا نکاس ہے۔ مگر کانٹ اپنے تینوں «کریٹک» کے چکر میں پڑ گیا تھا۔ وہ عقلی حیثیاتی اور الہامی کے مابین ثالث بن چاہتا تھا۔ اور تینوں کے حق دلانا چاہتا تھا۔

اور نا کام رہا۔ اور پھر اس کے پیش نظر یونانی فنکاری کی روایات اور اصول و ضوابط تھے۔ آپ نے دیکھا ہے کہ یونانی تمثیلوں کے خاکے ہی مرتب کر لینے کو عمل کا «تیار» کر لینا قرار دیتے تھے۔ گویا اصلی «عمل» اسی ذہنی خاکے کی تکمیل کی راہ میں مساعی کے برابر تھا۔ بعض فنون میں «تیار» کی منزل اور بھی تکمیل سے قریب تر پہنچ جاتی تھی۔ مثلاً بت تراشی اور ہندسی وغیرہ میں انھوں نے «مثالی» قدر میں وضع کر رکھی تھی۔ اور بت تراشی اور ہندسہ مثالی شکلوں کا اتار لیتا اور تیار کر لینا تھا۔ اعضا کے تناسب جسماتوں کا توازن اور خدو خال کے خطوط مقررہ تھے۔ اوس میں مصری فنون کی طرح

غیر انفرادی اور رسمیہ قدریں صاف نمایاں ہیں۔ اور بت تراشی اور نقاشی پر کار، چاندرو اور اقلیدس کی مرہون ہو کر رہ گئی تھی۔ وہ چینی فنکار کی طرح ذاتی، انفرادی اور من مانی نہ رہی تھی۔ وہ فنکار کے اپنے شعور، جہاں اور مذاق سنیم کی تخلیق نہ رہی بلکہ یونانی ریاضیات، ہندسی اور عقلی نظریات و تصورات کی یعنی اوس میں ایک عقلی عنصر کا انضمام و خیل ہوتا تھا۔ یعنی فنکاری محض کاریگری میں مبدل ہو گئی۔ بڑے بڑے دعوؤں کے باوجود یورپ میں یہی روایت مزج رہی یہاں تک کہ پچھتر اسی سال قبل ازق نے پلٹا لیا۔ یورپی غنی روایات کی روشنی میں کانٹ ایک حق تک حق بجانب تھا۔ اد نگھنے کو ٹھیلے بہا نہ ہو گیا۔ اوس کے معقولی رجحان اور غلبہ کو ایک سہارا حاصل ہو گیا۔ جو بات ٹکنک کے متعلق ایک حد تک درست تھی اسی طرح کی ایک بات کانٹ نے غیر ٹکنیکی یعنی مادی قدروں کے متعلق بھی اُپہ دی اور ایک عقلی گویا فوق الطبعی قدر فنکار کے دل میں بھی متمکن کر دی۔ یعنی یہ کہ فنکار کا کوئی مقصد، ہوتا ہے۔ اور کچاؤ کا یہ پہلو رکھا کہ اس مقصد کو نامقررہ اور نامتعین چھوڑ دیا۔ مگر اب اس نظر پر زیادہ توجہ کی ضرورت نہیں جب خود عقل و فکر ہی نفسیاتی خواہشات اور تقاضوں کا ایک محض آلہ کار مانی جاتی ہے۔ یعنی عقل و فکر محرک عمل نہیں بلکہ جذبات و خواہشات۔ اور عقل و فکر محض اوس کا ایک آلہ اور اوزار ہے۔ اور علمائے نفسیات کی تحقیق میں خود جذبات و خواہشات کا سر تہ تحت اشعار میں مدفون ہے۔ یعنی لاشعوری ہے۔

مگر بعضوں کا خیال ہے کہ فنکاری دراصل فرار کی ایک صورت ہے۔ زندگی کی جدوجہد سے گریز ہے۔ دایہ خود فراموشی کی آغوش میں پناہ گزینی ہے۔ ایون کی کھٹی تسلی ہے۔ خواب خوش میں زندگی کی تلخیوں کو بھلا دینے کی کوشش ہے۔ اور بعضوں کا خیال ہے کہ فنکاری اوس طرح کا ایک مشغلہ ہے جیسا کہ ننگا بالو کا قلعہ بنانا یا کاغذ کی ناؤ بہانا، محض ایک کھیل ایک جی ٹلی۔ گو وہ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ یہ کھیل بالغ مذاق کی پیداوار ہے۔ بالغ مذاقوں کے لئے ہے۔ اور رفعت مرتبت کے اعتبار سے انسان جیسے اشرف المخلوق کے شایاں ہے۔ فرار کا نظریہ تو سطحی ہے۔ کمپنڈ جب تک زندگی کی جدوجہد کو ایک خاص اور محدود طرح کی جدوجہد کے مرادف نہ بنادیا جائے فنکاروں کی جگہ کا دی، دیدہ ریزی اور عرق افشانی کو حیاتیاتی جدوجہد کی نہرست سے باہر کیسے کر دے سکتے ہیں۔ اور اس نظریہ کے حامل ہی کرتے ہیں ایک خاص فلسفیانہ اور اقتصادی نظریے اور رجحان کے غلو میں آکر وہ دین و دنیا کو بھلا دیتے ہیں۔ اودن کی دنیا سمٹ کر محض اقتصاد دی ہو جاتی ہے۔ اور اس سمٹی ہوئی اقتصادی دنیا کو بھی وہ وہی مخصوص صورت دیدتے ہیں جو ایک خاص نظریے کے مطابق اودن کے خیال میں ہونا چاہیئے۔ اقتصادیات میں بھی وہ ارتقا کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ جو پہلے تھا وہ بیان آئندہ کیا ہو گا خدا معلوم۔ بس جو کچھ ہے حال ہے۔ اور حال کی بھی اک مخصوص صورت ہے۔ اور ساری قدروں کو میں اسی حالیہ اور مخصوص سلسلے میں ڈھلی ہونا چاہیئے۔

اور اس کے اغراض و مقاصد کے حصول کا آلہ کار ہونا چاہئے در نہ وہ بے کار دلفواور ہڈیاں ہے۔ اس نظر کے ماتحت جدوجہد کارخانوں میں جسمانی محنت کے مرادف ہو جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک بہت محدود یک جہتی اور غالی نظریہ ہے۔ مگر فنکاری کے یکے از اقسام باز کچھ ہونے کا نظریہ تمام تر غلط نہیں۔ کیونکہ وہ کھیل کی تعریف بھی ایک خاص طرح کرتا ہے۔ یعنی ہر وہ فعل جو محض لطف و انبساط کے لئے کیا جائے وہ ایک کھیل ہے۔ یا یہ کہ کھیل طفلانہ قوت عمل کی فضولی کا نکاس ہے۔ اور کھیل رقت مدارج کے اعتبار سے مختلف منازل پر ہیں۔ اور فنون لطیفہ کھیل کی وہ رفیع ترین صورت ہے جو انسان وضع کر سکا ہے۔ اس نظر سے ایک پہلو نظر انداز کر دیا گیا ہے جس سے اس کی جامعیت میں نقص آگیا ہے۔ ورنہ جس پہلو کو یہ اُجاگر کرنا چاہتا ہے وہ بذات خاص درست ہے۔ یعنی فنون کا محض وابستہ لطف و انبساط ہونا۔ اور اس کا انسان کے حق میں ویسا ہی ضروری اور اہم ہونا جیسا کہ بچوں کے حق میں کھیل، جو بیک وقت طفلانہ قوت عمل کی فضولی کا مخرج بھی ہے اور جس کے بغیر لڑکوں کی زندگی و بال جان بھی ہو جائے۔ مگر اس میں فنون لطیفہ کو جو نگوں سے خاص وابستگی ہے وہ روشن نہیں ہوتی۔ اس صورت میں ہم جمالیاتی عمل میں درد، اثر اور سوز کا تقاضا نہیں کر سکتے۔ اور عملوں کی ترکیب میں ان قدروں کا شمول اون کی قدر و قیمت کا معیار نہیں بنایا جاسکتا۔ یعنی اس صورت میں یہ عنصر اون کا جز و لاینفک نہیں

قرار دیا جاسکتا۔ کیونکہ کھیل میں شدت جذبات کے مدایج نہیں ہوتے۔ یہ نہیں کہا جاسکتا کہ فلاں کھیل کھیل کے زیادہ شدید جذبے کی تخلیق یا ظہور ہے۔ کھیلنے کے جذبے کی شدت تمام کھیلوں میں مساوی ہے۔ کنکٹا لڑانا، گالف کھیلنا اور گھڑوندے بنانا نہ کھیلنے کے جذبے کی شدت کے مدارج کے مظہر ہیں نہ مخرج۔ بجلاف اس کے فنون لطیفہ کے عملوں میں جذبے کی شدت کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ اور بعضوں کے نزدیک یہی سب سے اہم پہلو ہے اور اسی کے اعتبار سے عمل کا مقام اور درجہ قائم ہوتا ہے۔ اور گو بعض نقاد اس کو اتنی قطعی برتری نہیں دیتے یعنی اس کو عیار واحد نہیں ملتے مگر اس کو ثانوی کوئی نہیں قرار دیتا۔

ناشناس اور خود غرض عامی اور نقاد یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ آرٹ کا مقصد کیا ہے؟ ناشناس اس لئے کہ وہ دلوں میں ایک بت بٹھائے ہیں اور اپنے دلوں میں بیٹھے ہوئے اس بت کے علاوہ وہ کسی اور شے کو جانتے ہی نہیں۔ پہچانتے ہی نہیں۔ اور ہر شے میں ”من انداز قدرت رومی شناسم“ کا دھوکھا کھا کر اسی بت کی ایک تجلی دیکھنے لگتے ہیں۔ اور خود غرض اس لئے کہ وہ مقصد سے اپنا فائدہ مفہوم لیتے ہیں۔ یعنی دراصل سوال یہ ہے کہ میرا اس سے کیا فائدہ ہے؟ ناشناسوں سے کوئی کہے کہ آنکھیں کھولو اور دیکھو کہ ”دنیا میں طرحدار حسین اور بھی تو ہیں۔“ اور خود غرضوں سے کوئی پوچھے کہ درد کی شدت میں ترپنے کا کیا مقصد ہے؟ رزم کی بیس سے کراہنے کا کیا مقصد ہے؟ آدھی

راتوں کو رونے سے کیا فائدہ ہے؟ ٹرپنا، کراہنا اور رونا ایک ذاتی فعل ہے جس کا فائدہ ٹرپنے والے کراہنے والے اور رونے والے تک محدود ہے۔ بقول شاد۔

ترپ اے دل! ترپنے سے ذرا سکین ہوتی ہے
غمو ششی سے مصیبت اور کبھی سنگین ہوتی ہے

ان اضطرابی اور بے ساختہ افعال و حرکات سے مصیبت کی سنگینی کم ہوتی ہے۔ دل کچھ ہلکا ہو جاتا ہے۔ قلب میں کچھ سکون آ جاتا ہے۔ یا کبھی وہ دوسرا پہلو آرٹ کے عمل بالغ کے لئے اسی قدر ضروری اہم اور ناگزیر ہونے کا ہے جتنا نا بالغوں کے لئے کھلونے یا کھیلنا۔ کیا بچوں کے کھیلنے سے کسی غیر کا کوئی مقصد پیدا ہوتا ہے؟ تو بھر بالغوں کے کھیل کے متعلق یہ سوال کیوں کیا جائے؟ اور سوال کو اس سے زیادہ بے مفہوم کیوں نہ سمجھا جائے جتنا ہی سوال اگر کوئی لڑکوں کے کھیل کے متعلق کرے؟ سوال کرنے والے یا تو کھیل کی اہمیت سے واقف نہیں یا اب تک روایتاً اُسی نظر کے پراڑے ہوئے ہیں جو نفسیاتی علوم کے عالم طفولیت میں مروج تھا۔ ہاں منازل بے شک ہیں اور آرٹ کا کھیل برق سے شمع ماتم خانہ روشن کرنے کا کھیل ہے۔ یا صلح قدرت کے بالمقابل ”توکل آفریدی جمن آفریدم“ اور ”تو شب آفریدی چراغ آفریدم“ کا۔ غرض بہر نوع خواہ برق سے شمع ماتم خانہ روشن کرنے کا خواہ شب کے مقابل چراغ اور گھس کے مقابل جمن آفریدی کا

ایک کھیل جاری ہے۔ فنکار ایک تعمیری عمل میں مصروف اسی تخلیقی اور تعمیری سرگرمی اور اوس کے حاصل یعنی "مکمل" کا یا کوئی مقصد ہی نہیں جیسے بیمار کے کمرے پر اور نصیبت زدہ کے رونے یا لڑکوں کے کھیلنے کا یا زیادہ سے زیادہ اسی طرح کا ایک "مقصد" ہے۔ یعنی ایک ہیجان کا خواہ کشاکش اور تناؤ کے قسم کا ہو خواہ فضیلت شوق کے قسم کا آسودہ ہو جانا عمیق نفسیاتی اور تحت الشعوری تقاضوں اور حسرتوں کے حسب منشا ایک نئے تخلیق کر لینا۔ تخیل سے اصل کے مزے لے لینا۔ فطری دنیا کے نقص، معائب اور کمی کا تخیل میں مداوا کر لینا۔ شریک چیز کہ خاطر می خواست، "کہامیہا کر لینا محض ایک اضطراری رد عمل جسکی افادیت بالکل ذاتی ہے۔

ہاں یہ ادراکات ہیں کہ بیک کر شمشہ دو کار کے طور پر ہم کو اور آپ کو ایک چیز بھاؤ میں حاصل ہو جاتی ہے۔ اور یہ شمشہ میرے اور آپ کے لئے افادیت کا ایک سر شمشہ ہے۔ اس میں ایک قوت فاعلی ایک تحریک میں لا دینے کی طاقت مضمر ہے۔ یہ خود جن جذبات و کوائف کا زائیدہ ہے وہی جذبات و کوائف برائے کفایت بھی کر دے سکتا ہے۔ اور یہ جذبات و کوائف چونکہ ایک غیر معمولی احساس اور غیر معمولی تخیل والی شخصیت کے ہیں اس لئے ایک اعلیٰ اور ارفع مثال کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور پھر چونکہ ان میں قوت تحریک بھی غیر معمولی ہے اس لئے ان کی افادیت بھی اسی تناسب سے غیر معمولی ہے۔ اس بات کی رعایت سے آرت گویا مثالی نمونوں کی تخلیق کا واسطہ اور ذریعہ۔

مگر یہ ملحوظ رہے کہ یہ افادیت محض ایک ضمنی اور ثانوی شے ہے آپ کے لئے نہیں۔ آپ کے لئے تو یہی اصلی اور اولین ہے۔ بلکہ خود شکا رکے لئے اگر وہ اس ضمنی افادیت ہی کو ملحوظ رکھ کر اس میں بہت زیادہ غلو کر دے اور اسی میں بہت زیادہ منہمک ہو جائے تو اندیشہ ہے کہ کہیں اس کی اپنی ہیجانی قوت برگزفت ہی نہ ڈھیلی پڑ جائے اور اس کے ضبط کرنے اور اسکو مشعل کرنے کی کوشش ہی میں فرق نہ آجائے۔ توجہ بٹ نہ جائے۔ اور عمل کو اپنے ہیجانی کوائف کے علاوہ اور کسی قدر کی حامل بنانے کی فکر میں کہیں اوسے کو نہ بگاڑ دے یا اگر ایک دم بگاڑ ہی نہ دے اور اپنی فنی قدرت کو عمل میں لا کر سنبھال بھی لے تو اس کو کھوڑا آلودہ نہ کر دے۔ فکر یہ یک وقت دو باتوں سے مشغول نہیں ہو سکتی۔ دماغ میں بیک وقت دو باتیں نہیں ہو سکتیں۔ عمل کی تخلیق کا فنی عنصر جیسا کہ بیان کیا جا چکا ایک فکری فعل ہے۔ اور فکر کی پریشانی یعنی بیک دم چند قدروں کے ساتھ مشغولی ایک خطرناک حالت ہے۔ مقصدیت یعنی افادے کی بالقصد کوشش اصولاً ناجائز ہے۔ مگر بڑا فنکار یہ حوصلہ کر سکتا ہے کہ بیک کرشمہ دیکار کر دے۔

مقصدیت اور افادیت دو معین اور مختلف قدریں ہیں گو متضاد اور مخالف نہیں۔ دونوں ساتھ ساتھ چل سکتی ہیں گو دونوں لازم و ملزوم نہیں۔ مقصد کو فاعل سے تعلق ہے۔ اور افادہ کو مصرف لینے والے سے۔ مثلاً ایک دیہاتی پٹنہ و رکھار مٹی کے روزمرہ کے ظروف بناتے وقت یہ مقصد لیکر بیٹھتا ہے کہ ضرورت کی کوئی چیز بنائے۔ اس کا اور کوئی مقصد

ہوتا ہی نہیں، اوس کے دل و دماغ میں کچھ اور جوتا ہی نہیں بچلا
اس کے افادے کو فاعل سے نہیں بلکہ مصرف میں لانے والے سے
تعلق ہے کہ وہ کس شے سے کیا کام لے لیتا ہے مصرف لینے کو
اوس شے کے بنانے والے سے کوئی تعلق نہیں۔ آپ مٹی کے گوزے
سے گلہ دان کا کام لے سکتے ہیں گو گوزہ بنانے سے کہاں کا یہ مقصد نہ
ٹھہرا۔ آپ فنکار کے عمل سے اپنا کوئی کام نکال لے سکتے ہیں اوس کو
اپنے مصرف میں لے آ سکتے ہیں۔ مگر اس کو فن کار سے کیا تعلق ہے؟
یہ کام آپ کا ہے۔ آپ کا ایک فعل ہوا۔ فن کار کا اس طرح کا کوئی
مقصد نہ تھا، اوس کے دماغ میں کو الف و جذبات و تصورات ہی
اور پھلے تھے۔ دیہاتی کہاں رجب و زمرہ کے مرتب بنائے بیٹھتا ہے
تو اوس کا تحلیل کسی ہل چل میں نہیں ہوتا۔ اور نہ اوس کے سامنے کو
محسوسہ کیفیت ہوتا ہے جس کے ساتھ وہ مشغول ہو۔ بخلعت اس کے
فن کا جب کوئی عمل کرتا ہوتا ہے تو اس کا متخیلہ ایک ہل چل کے
عالم میں ہوتا ہے۔ اور اوس کے سامنے ایک محسوسہ کیفیت ہوتا ہے جس کے
ساتھ وہ منہمک ہوتا ہے۔ اوس کا عمل افادیت سے لبریز اور لطیف
کا ایک سرچشمہ ہوتا ہے۔ مگر محض اتفاقاً، ضمناً، ثانیاً، غیر اراداً۔ یہ
ایک پیشہ ور کہاں اور ایک فن لطیف کے فن کار کے نفسی حالات کی
تحلیل نہیں ہے۔ بلکہ اس سے غرض یہ دکھانا ہے کہ دونوں طرح
کے عملوں میں اسی نفسی کیفیت کی پوری بازگشت بھی موجود ہوتی ہے۔

اور بالکل دو طرح کے عمل ہی دونوں کے ہاتھ سے نکلتے ہیں۔ افادی عملوں میں مقصدیت نہ صرف غالب عنصر ہوتی ہے بلکہ اس میں جمالیاتی عمل کے عناصر ترکیبی گو یا مفقود ہوتے ہیں۔ بخلاف اس کے جمالیاتی عملوں میں یہ عناصر ہر مرحلوہ ہوتے ہیں اور اور کوئی عنصر یا تو مفقود ہوتا ہے یا پردہ در پردہ محبوب۔ سوال فنکار کی نیت اور نفسی حالت کا نہیں ہے بلکہ فنکارانہ عمل کے خاص خاص قسم کے قدروں کے حامل ہونے اور ان کے اسباب و علل کا ہے۔

مگر اب یہ اک سوال ہوتا ہے کہ ممکن ہے کہ فنکارانہ عمل کی نفسی تحلیل اور ان کے بعض خصوصیات کے حامل ہونے کی تاویل کی حیثیت سے تو یہ فطر یہ ایک حد تک درست ہو مگر کیا بیمار کا تڑپنا اور عاشقوں کا آدھی راتوں کو رونا فنکارانہ سرگرمیاں ہیں؟ کیا شفا خانوں کے مریض اور ہجو ر عشاق فن لطیف کے فن کاران ہیں؟ کیا مریضوں کی گمراہ اور عاشقوں کی آہ کی طرح فنکارانہ عمل بھی کسی غیر کے لئے بلا افادہ اور بلا فیض ہوتا ہے؟ ویسا ہی بے اہمیت اور بے معنی ابے ربط اور بے مفہوم ہوتا ہے؟ کیا فنکارانہ عمل کے لئے یہ لازم نہیں کہ وہ کسی غیر کے لئے بامعنی اور بامفہوم ہو؟

تڑپنا، رونا اور گمراہی اور آہیں بھرنافن کارانہ سرگرمیاں نہیں۔ کیونکہ ان میں من حیث ایک عمل کے کسی تحلیل اور تکنیکی مہارت کی جلوہ گری نہیں ہوتی۔ اور شفا خانے کے مریض اور ہجو ر عشاق بھی اسی درجہ سے

فکار نہیں قرار پاسکتے کہ وہ نہ کسی عمل کے مالک ہوتے ہیں نہ کسی تکنیک کے۔ اور عمل کے جمالیاتی قدروں سے، اور عامل کے فن کارانہ اہلیت سے معرا ہونے کی وجہ سے آپس میں اور ٹرپس فکارانہ معیار حاصل نہیں کرتیں اور غیر کے لئے بلا لغادہ اور بے فیض رہ جاتی ہیں۔ اور آپ دیکھ چکے

کہ فن لطیف کا ایک عمل افادیت سے لبریز اور فیض کا ایک سرشہ ہوتا ہے۔ گو یہ افادیت اور فیض بیک کر شہہ دو کار ہی کے طور کی ہو۔ اور خاص جمالیاتی نقطہ نگاہ سے صتمنی اور ثانوی ہی قسم کی ہو

رہا فکارانہ عمل کے بامفہوم اور بامعنی ہونے کا مسئلہ۔ تو یہ دو بطور پر مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ ایک اصولی اور نظری اور ایک تکنیکی۔ ایک اوس کے داخلی محتویات اور شتملات کے اعتبار سے اور ایک اوس کے خارجی پیکر کے اعتبار سے۔ اگر عمل کے بامفہوم اور بامعنی ہونے سے مراد کسی غیر جمالیاتی افادے کے امکان کو ملحوظ رکھتا ہے تو یہ ضرور نہیں۔

یا اگر اس سے کسی مفروضہ "نیک" رد عمل کا بالقصد ابھارنا مقصود ہے تو یہ بھی ضروری نہیں۔ اور اگر کسی غیر کے رد عمل کو یا کسی ممکن رد عمل کو ملحوظ رکھنا مراد تو یہ بھی لازم نہیں۔ گو اسطو نے خراج تحسین حاصل کرنے کی اہلیت کو بھی عمل کے محاسن میں شامل کیا ہے یعنی گو ہا اوس کے خیال میں غیروں کے یا ممکن رد عمل کو ملحوظ رکھنا لازم ہے یہ مسئلہ کی کچھ نظری حیثیت

تو یہی ہے۔ گو بالفعل گاہے اپنے رجحان اور غلو کی وجہ سے، گاہے اقتصادی تھاپوں اور مجبوریوں سے، اور گاہے خراج تحسین حاصل کرنے کی لالچ میں، فن کار

ان باتوں کو ملحوظ رکھتا ہی ہے۔ اور کوئی عمل اس اعتبار سے بے معنی نہیں ہوتا کہ اس میں اس طرح کے عناصر مطلقاً فقود ہوں۔ ہاں یہ اور بات ہے کہ اس میں اس طرح کے جو عناصر ہوں ان کو اختلاف مذاق اور اختلاف رائے کی وجہ سے فرد مایہ اور مبتذل یعنی بے معنی اور بے مفہوم قرار دیا جائے۔ مگر اس طرح کے اختلافات جمالیاتی بحث کے دائرے خارج ہیں۔

مگر بامعنی اور بامفہوم ہونے کا سول ایک اور طرح بھی پیدا ہوتا ہے اور دراصل عمل کے اندرونی محتویات و مشتملات کا نہیں بلکہ اس کے بیرونی اور خارجی بیکر کا یعنی تکنیک کا ہے۔ اور بالآخر مروج اور غیر مروج، مانوس اور نامانوس، فنکار کی آزادی اور پابندی کی بحثوں میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ کسی غیر مروج طرز میں ادایا انوکھے اور اجنبی ذہن میں ڈھلے ہوئے ہونے کی وجہ سے یعنی جہاں فنکار بہت آزاد ہو جاتا ہے اور اس کی انفرادیت بیکر کو نامانوس اور اجنبی بنا دیتی ہے وہاں عمل بعید از نعم ہو جاتا ہے۔ اور علم البیان کا ایک جھگڑا اٹھ اٹھ جاتا ہے۔ یعنی محض علم بیان کا اک تقاضہ ہے کہ ہر بیان بامعنی اور بامفہوم ہو۔ فنکار بھی چونکہ ایک "بیان" کرنا ہے خواہ وہ بیان تھر، اچھا، لکیروں اور رنگوں ہی کے وسیلے سے ہو اسوجہ سے وہ بھی علم بیان کی اس عام قید سے آزاد نہیں عمل بیمار کی آہ اور ہجو کے نالہ شبگیر کی طرح صرف اظہار اور ظہور کو اکت نہیں بلکہ "عرض" اور "بلایغ" کو اکت ہے۔ اضطراب میں صرف رو دنیا نہیں بلکہ اضطراب اور الم کا "بیان" ہے۔ اس طرح کے ایک اضطراب اور الم کا جو بالفاظ

عرفی » در دل ما غم دنیا غم معشوق شود « کی قسم کا ہوتا ہے معنی اُسکے
 تخیل کی تھپانی میں محض ذاتی غماص فعل کی طرح چھین جاتے ہیں ! ورتقبہ جیسا ہوا عنصر
 تخیل کے قالب میں ڈھل کر خاص کے بجائے عام کی شکل اختیار
 کر لیتا ہے فنکار بیمار اور عاشق کی طرح صرف اپنی ذاتی اکھنوں میں
 گرفتار نہیں ہوتا۔ وہ صرف اپنے ذاتی درد اور دکھ پر آہ کر رہتا ہے
 اور آنسو بہانے والا نہیں۔ وہ سارے درد مندوں کا ترجمان ہے۔
 وہ زندگی کا مفسر ہے اور اپنی تفسیر زندگی ایک زمانے کے سامنے
 بیان کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس تفسیر کو ایسی صورت میں پیش ہونا
 چاہیے کہ اک زمانہ سمجھ بھی سکے۔ غرض فنکار موضوعات یعنی قابل
 عرض مطالب کے انتخاب اور منتخبہ موضوع کی طرز ادائیگی تشکیل دینے
 کے معاملہ میں ایک ایسے مقام پر ہے کہ اس کی » اظہار « اور » عرض «
 میں ایک توازن قائم کرنا ضرور ہے۔ موضوعات اور طرز ادائیگی میں
 بیک وقت تعمیم اور تخصیص دونوں ہونا چاہیے۔ دونوں میں تعمیم کے
 ساتھ ساتھ تخصیص، اور تخصیص کے باوجود تعمیم ہونا لازم ہے۔ فنون
 لطیفہ کی تاریخ میں یہ توازن ایک بدلتی ہوئی قدر و قیمت اور اہمیت کا
 حامل رہا ہے۔ گاہے اس کا پلڑا گراں گاہے اس کا سکار کہیں یہ بھاری
 کہیں وہ مثلاً جد بدترین فرانسیسی آرٹ میں » عرض « کا پہلو ماند ہے۔
 اور محض اظہار کا غالب۔ » خط لکھیں گے گرجہ مطلب کچھ نہو۔ « کی
 سی ایک کیفیت ہے۔ گو یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ یہ ماند پڑ جانا اور

اک بے ربطی سی آجانا خود طرز ادلکی خرابی اور ناکامیت کی وجہ سے ہے
 یا محض غیر مروج اور مانوس ہونے کی وجہ سے۔ غیر مروج چیز قدرے
 بعید از ہم تو ضرور رہی ہوگی۔ مگر مانوسیت رفتہ رفتہ اس عیب کو دور کر دیتی۔
 عرض مدعا کی طرز پر اور اسالیب بیان تو محض ایک رسمی قدر پر مبنی
 ہیں۔ اولیٰ کی عرض مطالب کی قدرت محض روایتی ہوتی ہیں۔ رسم و
 رواج کی جتنی ہوئی قوت و اہلیت ترجمانی کے علاوہ ادن میں کوئی قوت
 و اہلیت ترجمانی نہیں۔ مثلاً ادب میں الفاظ کی غیر وضعی دالمتیں اور سجدہ
 پیچیدہ استعارے اور کنائے لوگ بلا تکلف سمجھنے لگتے ہیں۔ بلکہ
 چشمہ حیوان، اور غنچہ ناشگفتہ، سے مراد ہونٹھ کون نہیں سمجھتا
 کوئی وجہ نہیں کہ مصوری اور نقاشی میں بھی یہ طرز ادا رفتہ رفتہ
 رائج ہو سکے یعنی ایمائیت تشبیہ، استعارہ اور مزیت مروج نہ ہو جائے۔
 عرض توازن کا نقطہ بدلتا رہا ہے اور بدلتا رہے گا مگر توازن قائم کر لینا
 سوال ہر حال میں برقرار رہے گا۔ کیونکہ محض اظہار جذبات و
 کوائف توجہ کی طور پر بھی ممکن ہے۔ مگر عرض یعنی بیان صرف کسی
 یعنی رواجی اور رسمی ہی قدروں میں ممکن ہے۔ اور ایک فنکار کا عمل
 بھی گاہے ایک جلی منزل پر رہا جاسکتا ہے۔ مثل الفاظ نہ مل سکنے کے
 باعث منہ پچکا دینے، دانت پیسنے لگنے ہاتھ چمکا دینے وغیرہ کے یعنی
 جہاں تکنیکی مہارت انوکھے احساس کے عرض کے لئے کوئی ترکیب نہ
 وضع کر سکے اور اس کے بیان کرنے میں ناکام رہ جائے۔ اور اگر

بڑائی نہیں تو دوام ہمیشہ اون فنکاروں کے حصے میں آیا ہے جو موضوعات
 کے انتخاب اور اس کے طرز بیان و اداس میں انفرادیت کے باوجود تعمیم
 کو ملحوظ رکھ سکے ہیں۔ جن کے موضوعات اور طرز اظہار و نون اس قدر
 عام، آفاقی، ہمہ گیر، ہر دل عزیز اور دلکش ہیں کہ زمان و مکان کی
 سرحدوں کو تجاوز کر کے اون کے عملوں سے ایک زمانے سے لے کر
 تمام اہل عالم کے لئے ایک افادیت اور لطف و انبساط کا چشمہ بن
 ہو اور اون کے سرمدی نخلستان تخیل سے ایک نسیم جاں فزا و غم
 ربا ایک مدت دراز سے پہنچائے عالم میں آوارہ ہے۔

باب چہارم

فلسفیانہ مقدمات اور پس منظر

جمالیات اور فلسفے کا قرآنِ علم الوجہ یعنی "اوستولوجی" فنِ اعلیٰ یعنی "ہی مولوجی"۔ وہ نکال جہاں خود قالب اور سانچے ہی ڈھلتے ہیں۔ مقطع وجود۔ اوس کی نوعیت، تعداد وغیرہ۔ علم۔ اوس کے ذرائع اور مکان وغیرہ۔ ہونے اور معلوم ہونے کی بحث۔ فنکارانہ مسامحی کا منتہا۔ فطرت اور فن کا رابطہ "نقائ" کا۔ الزام۔ فطری اور فنی تخلیق کے مابین امتیازی قدر۔ درمیانی کڑی۔ جمالیات میں تجربے کا مفہوم۔ حسیات اور حسی علم۔ جمالیات کا فلسفہ سے علیحدہ ہونا۔

یہ مطالعہ فنون لطیفہ کی طرف سے شروع ہوا ہے۔ اور اب لفظ "جمالیات" کی دلائل میں وہ فن شامل ہے جو تمام فنون لطیفہ کے عام اور نظریاتی مسائل کے مطالعہ پر مشتمل ہے۔ مگر اس فن کا دائرہ

فنون لطیفہ اور اس کے عملوں تک محدود نہیں۔ اس کا دائرہ وسیع تر ہے۔ کیونکہ جمالیاتی رد عمل ابھار دینے کی طاقت یعنی دل کی گرمیوں کی کشائش کی اہلیت، غم ربائی کی قدرت اور لطفت و انبساط بخشنے کی صلاحیت فنون لطیفہ کے عملوں تک محدود نہیں۔ کیا گلاب کا مسکراتا ہوا پھول بہ الفاظ غالب، جنت نگاہ، اور "عیدِ نظارہ" نہیں؟ اور کیا سمندر کی لہروں کا پراسرار راز ملتا ہی نغمہ "فردوسِ گوش" نہیں؟ اور کیا نقاشِ ازل کی بت تراشی اور تصور قدرت کی مصوری سب لطفت و انبساط نہیں؟ انسان خود وہ حسین ترین بت ہے جو نقاشِ ازل نے تراشا ہے۔ اور روئے نگار وہ جمیل ترین پردہ ہے جس پر مصوٰرِ قضا نے اپنی رنگ آمیزی کا کمال دکھایا ہے۔ فطرت خود ایک فنکار ہے اور اسے انسانی جمالیاتی عملوں کی تعداد شمار سے باہر ہے۔ اور ان کا یعنی ان کے جمال، غم ربائی، گرہ کشائی اور انبساط فروشی کا مطالعہ فن جمالیات کے حدود میں داخل ہے۔ کیونکہ اولاً تو یہی چیزیں فنون لطیفہ کے پردہ گرد گروں یعنی فن کاروں کی تحریک کا آلہ کار اور مددگار ہیں اور اس طرح بالواسطہ فنون لطیفہ کے سرچشموں کا خزانہ ہیں۔ اور دوسرے یہ کہ بہت سے حتمی جمالیات کے نزدیک تمام فنون دراصل انھیں کے پرے ہیں۔ اور سب سے زیادہ یہ کہ ان میں جمالیاتی کشش حد سے فزوں ہے۔ بلاشبہ انکی جمالیاتی کشش کا سراغ لگانا، ان کے موثر کرنے کا راز دریافت کرنا، ان کے

دور نہ جوتاثرات ابھرتے ہیں اور ان کا تجربہ کرنا اور انسانی اور فطری زندگی کی درمیانی کڑی دریافت کرنا مسائل جمالیات کے ہیں۔ اور سیر حاصل مطالعہ ان مسائل پر بحثوں سے معرا نہیں رہ سکتا۔ مگر سیر حاصل مطالعہ تو ہزاروں درہزارہ راق اور کئی جلدوں کی ایک تصنیف ہو جائے۔ اور اس طرح کی سیر حاصل اور جامع بحث اپنے موجودہ اغراض و مقاصد سے خارج ہے۔ اور سیر حاصل تو خیر ایک بڑی بات ہے صرف اور ان قدروں ہی کی اصل و حقیقت کی دریافت جو فن جمالیات کے چار موضوعات ہیں ایک دقیق فلسفیانہ بحث ہے۔ اصل و حقیقت کی دریافت خود کسی شے کی بھی ہو ایک بہت دور رس اور پیچیدہ بحث بن جاتی ہے۔ جو فلسفے کی اوس دقیق اور نازک ترین شاخ سے متعلق ہے جو خود "وجود" ہی کی اصل و حقیقت ہی کی دریافت سے وابستہ ہے یعنی "علم الحقیقت" یا "علم الوجود" اور خود وجود ہی کی اصل و حقیقت کی دریافت کے ساتھ ساتھ ایک اور اوس قدر دقیق اور نازک بحث خود ادراک و شعور اور عقل و فکر ہی کی حقیقت کی دریافت، اس کے طریق کار اور امکان علم وغیرہ وغیرہ کی ہے۔ یعنی "فن العلم"۔ غرض جمالیات کا مطالعہ ایک طرف فلسفے کی دو دقیق شاخیں علم الوجود اور فن علم کے ساتھ وابستہ ہے۔ اور دوسری طرف اوس علم سے وابستہ ہے جو حیات و احساس و جذبات سے متعلق ہے یعنی "علم النفس"۔ میں یہاں پر ان روابط کی ایک بلی پھٹکی تشریح کر کے ان مسائل کی ایک دوسرے سے

جسپیدگی اور ان سبھوں کا فنون لطیفہ سے تعلق دکھاؤنگا اور اسی دوران میں اون بنیادی اور اساسی نظریات اور خیالات کی بھی تھوڑی تھوڑی تشریح کر دوں گا جو علمی اور نظری مطالعہ میں ضرور ہوتے ہیں، جن سے بار بار دوچار ہونا پڑتا ہے اور جن سے تھوڑی شناسائی کی آگے چل کر ضرورت ہوگی تھیلس اور فیثاغورث سے لیکر تا اہم دم نہ مسائل نظریاتی نقطہ نگاہ سے کوئی قاطع حجت بات کہی جاسکی اور نہ فنکاروں کے عمل سے کوئی ایسا طرز یا رجحان مانوؤ ہو سکا جو قاطع حجت ہو۔ نظر اور عملاً دونوں طرح یہ ازلی جھگڑے قائم ہیں۔ اور قائم رہیں گے جب تک کہ جمالیات کی وہ تیسری سرحد جو علم النفس سے ملتی ہے اپنے سر سے اس جھگڑے کا کوئی حل نہ شروع کرے۔ جمالیاتی مسائل کے قلب تک رسائی کا یہی سب سے امید افزا اور بارور دستہ نظر آتا ہے۔ یعنی کہ اس کو فلسفے سے علیحدہ کر کے منافع الاعضاء اور نفسیات سے متعلق کر دیا جائے۔ مگر اس وقت تک یہ فن شرعیہ بزرگوں فلاسفہ بنا رہا ہے۔ اور باوجود فلسفیانہ بحثوں کی خشکی اور ایک خشک بحث کے درمیان پڑ جانے سے اجتناب کی خواہش سے اس سے قطع نظر مشکل ہے۔

مقدمہ اور تعارف کے طور پر اون مثالوں کو پھر لیجئے جو ابھی چند سطریں قبل جمالیات کے دائرے کی وسعت کے مثال کے طور پر گذری۔ گلاب کا ایک سکراتا ہوا پھول بلاشبہ بقول غالب "محبت نگاہ" اور

”عید نظارہ“ ہے مگر غور تو فرمائیے کجا گلاب کا پھول اور کجا جنت اور کجا عید؟ یہ گلاب اور عید اور جنت ایک جگہ جمع کیسے ہو گئے؟ گلاب چند کیمیاوی مادوں کی ایک ترکیب ہے جنت حیوانوں کی ایک جنس کے کچھ افراد کے عقیدے میں ورائے عالم اجسام ایک مقام کا نام ہے۔ اور عید ایک تہوار ہے۔ جو تیس دن کے سلسلے دن دن بھر کے فاقہ کشی کے بعد منایا جاتا ہے۔ غرض ایک نرمی مادی چیز گلاب کا پھول جو تمام تر حاکم شراب عالم اجسام سے ورائے ایک شے سے مربوط کر دیا گیا ہے۔ اور پھر ایک ناؤ کو نوش کے موقع سے۔ اب سوال یہ ہے کہ جس نے ایسا کیا کیوں کیا؟ اور اس کے اس فعل میں اس کی کون کون سی صلاحیتیں برسر کار تھیں؟ آیا یہ صلاحیتیں خلقی ہیں؟ یا تجرباتی کے ذریعے ماحول سے سیکھی ہوئی؟ اور خود گلاب کے پھول کی حقیقت کیا ہے؟ اور اس میں روح پروری کہاں سے آتی ہے؟ بلکہ خود وہ مادہ ہی جنکا وہ مرکب ہے اون کی اصل و حقیقت کیا ہے؟ اور اس کی روح پروری اور اس کی محض مادی ترکیب میں کیا اور کس قسم کی نسبت ہے؟ اور ایک مادہ جو کسی طرح گلاب ہو گیا ہے وہ ایک اور خاک کے توشے کو جو شکل انسان ہے متاثر کیسے کرتا ہے؟ ایک مادہ دوسرے مادے پر اثر انداز کیسے ہوتا ہے؟ اور اثر انداز اس عجوبے طریقے پر کہ وہ اپنی ہونی بھول جائے؟ گلاب کے نظارے نے اس کی روز کی زبان اور طرز گفتگو کیسے بدل دی؟ اور اس بولی ہوئی زبان اور طرز زاد اسے بولنے والیے دل

دماغ کی کیفیت کا کیا عالم ظاہر ہوتا ہے ؟ اور اس کا سننے والے پر کیا اثر پڑتا ہے ؟ وغیرہ وغیرہ اس طرح کے بیسیوں سوال اٹھتے ہیں۔ ان سوالات کے جوابات اسی قدر متعدد ہیں جتنے جواب دینے والے اسی قدر متنوع ہیں جتنے ان کے مزاج۔ اور اسی قدر متضاد ہیں جتنا منطقاً دائرہ امکان میں تھا۔ اس کی کثرت، تنوع اور تضاد کے سرچشمے اور مبداء "علم الوجود" اور "فن العلم" ہیں۔ کیونکہ یہی دونوں علوم وہ فلسفیانہ ٹکسال ہیں جہاں وہ سانچے اور قالب کہے جاتے ہیں جن میں ہر نظریاتی اور علمی بحث کے اساسی اور بنیادی تصورات اور نظریات ڈھلتے ہیں۔ اور بحثوں کی شکل و صورت مقرر کر دیتے ہیں۔ یہی وہ انتہا ہیں جہاں ہر منجم بحثیں تمام ہو جاتی ہیں۔ یا یوں کہئے کہ ساری نظری اور علمی بحثیں عالم و مافیہا کو ان بنیادی اور اساسی قابلوں میں ڈھالنے کی کوششیں ہیں۔ اور جمالیات کی بھی تمام بحثیں انھیں قابلوں میں ڈھلکر ہوتی رہیں۔

علم الوجود میں انتہائی مسئلہ انتہا اور مقطوعہ وجود کی نوعیت اور تعداد کا ہے۔ اور فن العلم میں علم کے ذرائع، نوعیت اور امکان کا۔ علم الوجود کے بعض حکما وجود کی اصل ایک ذہنیت، عقلیت اور فاعلیت کو مانتے ہیں۔ اس کے برعکس بعض وجود کی اصل مادے کو مانتے ہیں۔ مگر یہ دونوں تعداد کے مسئلے میں وحدت الوجود کے قائل ہیں۔ گو دونوں کے یہاں اس شے واحد کی نوعیت بالکل متضاد ہے یعنی یہ دونوں مقطوعہ وجود کی وحدت کے بارے میں تو بالکل متحد اس خیال ہیں مگر اس کی نوعیت کے

بارے میں بالکل مختلف رائے ہیں۔ اور بعض سرے سے وجود کی وحدت ہی کے منکر ہیں۔ وہ وجود کی دوئی کے قائل ہیں۔ اور دو مختلف نوع کے وجودوں کے درمیان کوئی رابطے کا ذریعہ وضع کرنے کی کوشش سے دست دگر بیاں ہیں۔ اور ایک طبقہ ایک مافوق الطبیعیاتی روحانی ذات کا قائل ہے۔ یہ دراصل دوئی ہی کی ایک مخصوص شکل ہے جس میں روحانی عنصر غیر روحانی پر عادی قرار دیا جاتا ہے۔ بنیادی جمالیاتی قدر ویکے تعلق نظر آتا قائم کرنے میں علم وجود حقیقت کے ہی فلسفیانہ زاویات نگاہ زیادہ ذخیل ہیں۔ اسی طرح فن علم میں بھی علم کے امکان، اوس کی نوعیت اور اوس کے حاصل کرنے کے ذرائع اور وسائل کے بارے میں سخت اختلافات ہیں۔ کوئی علم وقوف کا ذریعہ جو اس وحسیات کو بتاتا ہے۔ کوئی عقل فکر کہہ اور کوئی اس کی نوعیت محض کسی اور ماخوذی بتاتا ہے۔ اور کوئی غیر کسی، نا آموختہ اور دینی، ید و نوں علم کی نوعیت تو داخلی قرار دیتے ہیں۔ مگر اسکے تھوڑے کے ذرائع اور وسائل کے مسئلے میں ایک دم مختلف رائے ہیں۔ حسیاتی گروہ علم کو صرف داخلی ہی نہیں بلکہ خارجی اصل کے مطابق بھی قرار دیتا ہے اور اوس کو عالم اجسام کی صحیح اور سچی ترجمانی قرار دیتا ہے۔ بخلاف اس کے تعلق گروہ یعنی جو عقل و فکر کو علم کا ذریعہ قرار دیتا ہے وہ علم کو نہ صرف داخلی ہی قرار دیتا ہے بلکہ اوسکو تعقل کے قالب میں ڈھلا ہوا اور اوس کے رنگ میں رچا ہوا بھی قرار دیتا ہے۔ اور عالم خارجی کی اصل حقیقت کو ادراک اور شعور کی رسائی سے پرے

قرار دیتا ہے۔ اور اس کی صحیح اور سچی ترجمانی ناممکن قرار دیتا ہے۔ اس کے خیال میں حقائق کے علم کا امکان ہی نہیں۔

ان متعدد مسائل میں دو بہت بنیادی اور اساسی ہیں۔ اور تعجب نہیں جو بعض لوگ ان مسائل کے اُن عجوبے، انوکھے اور دوراز کار کار بہانوں سے آشنا نہ ہوں جو انکو افلاطون اور اس سے بھی زیادہ گزشتہ صدی کے جرمن فلاسفہ نے دیدیا ہے۔ یہ دو سوالات خود وہ کی اصل حقیقت اور انسان کے ادراک و شعور کے طرز عمل اور طریق کار سے وابستہ ہیں۔ انھیں مسائل پر فلاسفہ کے خارا شگافی اور مشکافی کے مذاق نے بہت زیادہ قلابازیاں کھائی ہیں۔ اور بطور تہید کے انکا علم فرض کر کے آگے بڑھ جانے کی نوبت اکثر آئے گی۔ کیونکہ جمالیاتی قدروں، اور جمالیاتی احساس، اور ان کے اصل حقیقت اور مخرج کی بحثیں تمام تر اسی قالب میں دھلی ہوئی ہیں۔ یہ گویا او کی تفصیلات کا اک خاکہ ہے۔ بطور انتباہ کے یہ ملحوظ رکھئے کہ یہ سوالات فلسفہ جیسی بھی ہوئی اکتھی کے بھی وسطی حصے ہیں۔ جہاں پر ہر طرف سے دھاگے آ کر اور شکن در شکن ہو گئے ہیں۔ اور جہاں سے درخت کے پتوں کے پتلے پتلے ریشوں کی طرح ریشے ہر طرف پھیلے ہوئے ہیں۔ ان گروہوں کے آگے تمام ناخن تاویل تاویل میں لاچار اور مجبور رہے ہیں۔ ہر کھیلنے والے نے اپنے طور پر کھیلنے کی کوشش کی ہے۔ اور اپنے اور سے کھیلنے میں دوسرا اور اگھا دیا ہے۔ اس میں کسی قاطع حجت و دلیل کی توقع اٹھا دیجئے مختلف نظریات سے

بس آگاہی پیدا کر لیجئے تاکہ مسئلہ کا من حیث کُل ایک خاکہ ذہن میں آجائے۔ اس مطالعہ میں ان مسائل کی طرف توجہ بکھیرنے کی ضرورت ان موقوف پر زیادہ آئے گی، جہاں جمالیاتی احساس کی نوعیت، اس کے مخرج، اور جمالیاتی قدروں اور ان کے محبوبات و مشتملات کی تشریح اور تجربہ میں خاص طور پر نظر پاتی ہی پہلو قابل غور ہوگا۔

پہلے فنِ علم سے وابستہ مسائل کو لیجئے بحکث یوں شروع ہوتی ہے کہ اگر بنی نوع انسان کی تخلیق ہی نہ ہوتی اور یہ جنس معرض وجود ہی میں نہ آتی اور آفتاب و مانتاب اور گلاب کے پھول ہوتے تب بھی ان کے کچھ خواص و عوارض ہوتے ہی خواص و عوارض آفتاب، مانتاب اور گلاب کے ذاتی، اصلی حقیقی اور معروضی صفات ہیں۔ اور علم و قوت انھیں کی دریافت کا نام ہے۔ اور عقل و فکر کا منتہا انھیں کی دریافت ہے۔ اب سوال یہ ہوتا ہے کہ جب تمام بنی نوع انسان معرض وجود ہی میں نہ آئی ہوتی تو ان خواص و عوارض کا حال انسان کو کیسے معلوم ہوتا؟ اور ان کے متعلق کیا کہا جاسکتا ہے؟ اور یہ کیسے عقل و فکر اور علم و قوت کا منتہا قرار پاسکتے ہیں؟ اور جیسے آفتاب اور مانتاب کے کچھ ذاتی، اصلی حقیقی اور معروضی خواص و عوارض ہیں کیا اسی طرح انسان کے بھی کچھ اپنے ذاتی، اصلی حقیقی، اور معروضی صفات نہیں؟ اب یہیں سے اختلافات کا سرچشمہ چھوٹتا ہے بعض فلسفیوں کا دعویٰ ہے کہ انسان آفتاب و مانتاب اور تمام خارجی عالم کی اصلی، ذاتی اور معروضی صفات دریافت کرنے اور ان کا سراغ پانے میں تمام تجبور و قاصر ہے اور

ادنی خارجی کیفیات انسان کے ادراک و شعور کی دست رس سے قطعی باہر ہیں۔ حقائق کا علم ناممکن ہے۔ کیونکہ انسان خود اپنے ذاتی اور معرضی وجود سے اپنے ادراک و فہم کو منظرہ نہیں کر سکتا۔ اور اس کا ادراک تمام تر اس کی اپنی صفات کا ساختہ پرداختہ اور اس کے رنگ میں رچا ہوا ہو گا۔ یعنی ادنی دریافتہ قدریں درحقیقت خارجی اشیا کی اپنی ذاتی، اصلی قدریں ہی نہیں بلکہ صرف وہی ہیں جیسی وہ انسان کو معلوم ہو سکتی ہیں اور ہوتی ہیں۔ تو گویا موجودات کی دو طرح کی صفات ہوں گی۔ ایک اصلی اور ایک غیر اصلی۔ پہلی کو خارجی اور معرضی اس معنی میں کہتے ہیں کہ وہ ادراک کرنے والے کے طرز ادراک و فہم پر مبنی نہیں۔ اور اس سے آلائیہ نہیں۔ اور دوسری کو داخلی اس معنی میں کہتے ہیں کہ وہ دراصل خارجی صفات ہی نہیں بلکہ ادراک کرنے والے کی اپنی اندرونی کیفیات ہیں۔ غرض ایک گروہ کے نزدیک ہر شے کی ذاتی اور حقیقی صفات تمام تر خارجی اور معرضی ہیں اور انسان کے ادراک و فہم سے بعید ہیں۔ اور حقائق کے علم کا امکان ہی نہیں۔ وہ جلال و جمال اور وہ رفیع پروری جو آفتاب و ماہتاب اور گلاب میں محسوس ہوتی ہے آفتاب، ماہتاب اور گلاب کی اپنی قدریں نہیں بلکہ انسان کے ادراک و شعور کی بخشیدہ ہیں۔ ورنہ آفتاب بذات خود کیسا ہے انسان کے علم سے پرے ہے۔ اور دوسرے کے نزدیک کسی شے کے خواص و عوارض وہی ہیں جو ادراک و فہم کی دریافت میں آئے۔ اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ اگر یہ قدریں محض داخلی ہوتیں اور حقیقتاً اشیا ہی کی خارجی قدریں نہ ہوتیں تو ان کی بنا پر جو کام کیا جاتا وہ ناکام رہتا۔

اگر ہوا کی خارجی صفات آدمی کو نہیں معلوم اور اس کی دریافتہ قدریں محض داخلی ہیں تو طیارہ فضا میں اڑتا کیسے ہے؟ یعنی دریافتہ قدروں کا مکمل میں برقرار رہنا اون کے سچ اور صحیح ہونے کی دلیل ہے۔ علم کے امکان، اور معلومات کے دخلی اور خارجی ہونے کی طرح جو اس وحیات اور عقل فکر کے کالم اور فرائض کے بارے میں بھی سخت اختلاف ہے محض جسمانی احساس اور ذہنی ادراک میں تمیز کرتے ہیں اور حس، اور علم، میں کچھ ماہ الامتیاز تفصیل قرار دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ جو اس وحیات صرف احساس ابھارنے کے ذرائع ہیں۔ اور محض حس علم نہیں۔ آگ جھوٹے سے جو گرمی محسوس ہوتی ہے اور شکر زبان پر رکھنے سے جو ٹھنڈا محسوس ہوتی ہے وہ کوئی "علم" نہیں محض ایک ذاتی احساس ہے اور آگ کے متعلق یہ "رائے" کہ وہ جلا دینے والی شے ہے کوئی محسوسہ کیفیت نہیں بلکہ ایک استدلال ہے۔ اگر استدلال جو اس وحیات کا فعل نہیں۔ یہ تمام تر عقل عقل و فکر کا ہے۔ اور عقل و فکر کی استدلالی صلاحیت یعنی وہ مقدمات اور بوارض و خصوصیات جو اس کیلئے استدلال کو ممکن بنا دیتے ہیں خلقی، معروضی اور فطری ہیں۔ علم کے ماخوذی اور محض سیکھے ہوئے ہونے کے علم بردار استدلال کی بالذات کوئی منفرد فعل ہی نہیں مانتے۔ بلکہ خود عقل و فکری کا کوئی ذاتی اور منفرد وجود نہیں تسلیم کرتے۔ اس کو جو اس وحیات و احصاب سے جدا کوئی مستقل شے نہیں مانتے وہ کہتے ہیں کہ ایک شے سے بار بار جلنے کے تجربے نے آگ اور جلنے کے احساس کو

لائیفک طریقے پر منسلک کر دیا ہے۔ اور اسی کا نام لوگوں نے استدلال رکھ لیا ہے۔ مگر نہ استدلال الگ سے کوئی فعل نہیں۔ اور استدلال الگ سے کوئی قوت نہیں۔ آنرا وہ سکا مواد کہاں سے آتا ہے مگر درمگر چلنے کا تجربہ آگ کے جلانے کی قدرت کے استدلال کی بنیاد ہے۔ اور اس چلنے کی کیفیت کے مگر غور سے ہونے کا احتمال اور سکی انتہا ہے۔ استدلال سے کوئی ایسا علم حاصل نہیں ہوتا جو بنیادِ احیائی ہو بلکہ نہ صرف استدلال بلکہ تخیل اور جذبات بھی تمام تر حسیات کے زائیدہ اور پروردہ ہیں اور اس کے تابع ہیں۔ محض احساس اور اور کسی خارجی شے کے منسلک ہو جانے کی مثالیں ہیں مثلاً ایک دھماکے کی گڑبگڑ کے ساتھ ساتھ ایک نظارہ سوز چمک کے بار بار تجربے نے ان دونوں احساسات کو منسلک کر دیا اور بجلی کا تصور محض ان منسلک احساسات کا زائیدہ ہے۔ تمام تخیلات آدمی طرح کے منسلک بطوں کے انجمادات ہیں۔ اور تمام الفاظ صرف انکی طرف اشارات ہیں۔ دورانِ زندگی میں ہزاروں بطور کے تجربات اس طرح مربوط اور منسلک ہوتے رہتے ہیں جو عرف عام اور لغت میں بجلی، بادل، کلاب، زگس وغیرہ وغیرہ کے الفاظ اور تصورات، بگاڑتے، کا اعتبار پائے گئے ہیں۔ تمام اشیاء اور حقیقت صرف چند منسلک تجربات کے مجموعات ہیں۔ اشیاء کی اصل حقیقت چند منسلک تجربات کے مجموعوں کے علاوہ اور کچھ نہیں جس کو عرف عام میں ”شے“ کا اعتبار حاصل ہے اور جس کی لغت والوں نے ”الفاظ“ اور منطق والوں نے ”تصورات“ وضع

کر رکھے ہیں اسکی اساس تجربہ اور تجربوں کا منسلک ہو جانا ہے۔ کوئی
 شے نظروں کے سامنے آئی، کوئی آواز کانوں میں پڑی، کوئی لفظ ذہن میں
 گذر اور منسلک خیالات کا سلسلہ چھڑ گیا۔ کان میں اک کر دک پڑی اور
 متخیلہ نے اسکو بجلی کے تخیل سے وابستہ کیا اور بجلی سے وابستہ تجربات ذہن
 میں تازہ ہونا شروع ہو گئے۔ متخیلہ گویا کہ گزشتہ اور سلسلہ تجارب
 کو ایک فرد یادداشت اور خزان ہے جس کے دروازے کسی مشاہدے،
 نظارے، تجربے یا محض تصور کی چھیر سے کھل جاتے ہیں۔ جسکو ہم غیر منطقی
 زبان میں یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ تمام اشیا کے ساتھ کچھ نہ کچھ تجربات
 منسلک ہونگے ہیں غرض ان قابووں میں دھلے ہوئے نظر کیے آپ کو
 جمالیات کی بحث میں ہر جگہ ملیں گے مثلاً یہ کہ کسی شے کا حسین معلوم ہونا
 خود اس شے کی ذات پر منحصر ہے یعنی خود اوسی میں کوئی قدر ایسی جو یہ
 رد عمل ابھارتی ہے یا محض دیکھنے والے کی ذہنی ترکیب کا ایک پرتو ہے۔
 یعنی قدر یہ اس کے دماغ میں ہیں اور حسین معلوم ہونا قدرت ان کی
 تمثیل کے انفرادوں کے سامنے آ جانے کا ایک رد عمل ہے۔ یا مثلاً یہ کہ آیا
 دل و دماغ میں یہ قدریں فطری، خلقی اور معروضی ہیں یا خود جو محض
 بار بار کے مشاہدے سے مرسوم ہو گئی ہیں۔ مادیت ان قدروں کو خود ذات
 شے کی صفت قرار دیتے ہیں۔ یعنی ان قدروں کا مکان اور مسکن مادہ
 ہے۔ عقلی اس کو ذہن کا یعنی ادراک و شعور کا ایک خاصہ قرار دیتے ہیں۔
 جو ذہن و شعور کی معروضی ترکیب میں مضمر ہے۔ یعنی ان قدروں کا مکان

اور مکن ذہن اور دماغ ہے۔ ایک تیسرے گروہ کے نزدیک جمالیاتی قدریں ماحول کی محض بازگشتیں ہیں اور اس سے ماحوذات میں بعض قدریں شعور کے ساتھ منسلک ہو جاتی ہیں شعور کو ان کی تخلیق یا ترکیب میں مطلق دخل نہیں ہے جوں کا توں مشہودات کو مسلسل تجاربہ کی بنا پر محفوظ کر لیتا ہے۔

علم، اوس کی نوعیت، اوس کے ذرائع اور اوس کے امکان کے جھگڑوں سے ہٹ کر جب ہم علم الوجود کی سرزمین میں آتے ہیں تو ہنگامہ یوں شروع ہوتا ہے کہ خدا کی حقیقت اور وجود کے تو خیر منکر بہت ہیں مگر بعضے مادے کی حقیقت اور وجود کے کبھی منکر ہیں مثلاً کلاب سے مادی وجود کے۔ اور اوس کے حسن اور لطافت کے خارجی وجود کے۔ ان کے خیال میں مادہ کوئی مستقل شے ہی نہیں۔ اس کا بذات ہماص کوئی وجود ہی نہیں۔ یعنی صرف اتنا ہی نہیں کہ مادہ پرستوں کا یہ نظریہ کہ مادہ انہی اور قہیبی ہے، اک شے ہے جو بذات خود قائم ہے اور غیر آفریدہ اور غیر فانی ہے سراسر غلط ہے بلکہ اوس دوئی والے گروہ کا بھی جو مادہ کو ایک خالق کی تخلیق اور من حیث شے کے ایک ذی وجود شے ماننا ہے نظریہ تمام تر غلط ہے۔ مادے کا نہ صرف بذات خاص ہی ایسا وجود نہیں بلکہ اوس کا خالق کی پیدا کی ہوئی شے کی حیثیت سے بھی کوئی منفرد وجود نہیں۔ یہ محض ساختہ اور پرداختہ ایک شے ہے۔ ایک سایہ اور پردہ تو ہے اور نقول غالب :- ”ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے“ یعنی جس طرح مادہ ہیں

خدا کو ایک نیست محض اور اس کے وجود کو محض وہی مانتے ہیں ویسے ہی یہ
 مادے کو نیست محض اور اس کے وجود کو طفیلی مانتے ہیں۔ ان کے خیال
 میں وجود اصلی بس ایک ذہنیت عقلیت اور فاعلیت کا ہے۔ یہ ذہنیت
 عقلیت اور فاعلیت نفس و ذات کی صفت نہیں کسی شے میں نہیں بلکہ مجر
 اور مبرا ہے ایک کیفیت مجسم ہے جس کو وہ اپنی اصطلاح میں مایہو
 بوٹ، گنہ میں عقل و فکر، ادراک و شعور اور مادہ اسی کل کے دو
 ظہور یا رخ ہیں۔ مادہ اس نظریے کے مطابق ایک ذہن آفریدہ،
 ایک عقلیت زائیدہ اور فاعلیت موضوعہ غیبی ہے جو اس ذہنیت
 و فاعلیت مجر دے اپنے آئہ کار کے طور پر وضع کر لیا ہے۔ اسکی اصل اور
 نوعیت محض منفی اور تضادی ہے۔ کیونکہ اسکی اس فاعلیت مجر دے اپنی
 صند پر بطور ذریعہ اور وسیلہ محض اس لئے وضع کیا ہے کہ یہ اسکی براہین
 حائل آکر اسکو برسر کار آئے پر مجبور کرے۔ جمالیاتی قدریں اس فلسفے کے
 مطابق یا تو "ایسبولوٹ" کے ازلی جو ہری جمالیاتی عنصر کے شعوری اور
 ارادی بلا واسطہ کاشفات اور مددگار ہیں۔ یا پھر اس کے مادی رخ
 اور عنصر کے مظاہرات ہیں۔ اور بہر نوع اساساً اور اصلاً ذہنی ہیں۔
 کیونکہ اس نظریے میں مادہ بھی اصل و اساس کی نوعیت کے اعتبار سے
 ایک ذہن زائیدہ اور فاعلیت پروردہ وجود ہے۔ اب اگر جمالیاتی قدریں
 کو "ایسبولوٹ" کے مادی رخ کے مظاہرات مان لیا جائے تو یہ قدریں
 اس کے مادی عنصر سے وابستہ ہو جائیں گی اور انکی اصل و نہاد کو اس کے

غیر مادی عنصر سے کوئی واسطہ نہ ہوگا۔ انکی اصل مادہ ذہنیہ کی ہوگی۔ اور انکی تحقیق و تحقیق
 کی دریافت صرف اس ایک سوال کی صورت اختیار کرے گی کہ یہ اس طرح کے
 مظہر ہیں۔ یعنی ان طریقوں اور اصولوں کی دریافت انکے ذریعہ مادہ میسولٹ کا
 بلوی رخ جمالیاتی نظاروں سے ظاہر ہوتا ہے۔ مگر وحدت الوجودی مادی فلسفہ بھی
 باللفظ ہی کہتا ہے یعنی جمالیاتی مظاہرات تمام ترمادی ہیں۔ اور انکی اصل نہاد کو
 اور اک و شعور کی داخلی کیفیات سے کوئی واسطہ نہیں۔ یہ دونوں عوالم باللفظ
 ایک ہی الفاظ میں ادا ہوئے ہیں۔ باوجود دراصل بالکل متضاد ہیں۔ کیونکہ مادی کے
 لفظ مادہ کی تشریف اور ہے۔ اسوجہ سے لفظ ایک ہی ہوئے ہیں۔ باوجود انکی مرادیں
 دو ہیں۔ "ایبڈیسٹ" یعنی ایسولٹ والے طبقے کی اس لفظ سے مراد ایک مجرد
 ذہنیت اور خاعلیت کا ایک ثانوی پرتو ہے۔ اور مادی کی مراد ایک برا
 جسمانی وجود ہے۔ جو ازلی اور قدیمی ہے۔ بذات خود قائم ہے۔ غیر مادی ہے۔ مادہ
 لافانی ہے۔ اور ذہنیت عقلیت اور فاعلیت محض انکے خواص و عوارض ہیں۔
 انکا بذات خاص کوئی وجود نہیں۔ یہ تضاد دراصل منتہائے وجود کی وحدت کے
 نظریے میں نہیں ہے۔ یہ وحدت الوجود کی کسی اور وجود کے انکار مجبور ہے۔ دوئی
 والوں نے دراصل اسی تضاد کو حل کرنے کیلئے دو وجود کو اساسی قرار دیا۔ او
 ان کے ان دو الگ ذاتوں کے درمیان کوئی واسطہ پیدا کرنے کی کوششوں
 کی نہ کافی نے وجودوں کی تعداد انتہا تک پہنچادی۔ انتہا پسند حد الوجود کی
 اپنی منطق سے شکار ہیں۔ انکو اپنے مقابل کی ذات کو اپنے اپنے واحد وجودوں
 کا بہتو بنا دینے سے مفر نہیں۔ دوئی یا کثرت والے انتہا پسند حد الوجودیوں

کی دقتوں سے تو تھوڑا دامن بچا لیتے ہیں۔ مگر وہ اس رحمت میں کھنس جاتے ہیں کہ دو یا چند بالذات بالکل مختلف نوع کی ذاتوں میں اتصال اور ربط کی صورت نکالیں۔ مثلاً انسان کے غیر مادی دماغ اور خارجہ مہووتا مثلاً گلاب اور تتلی جیسی مادی ذاتوں میں۔ یا خود گلاب اور تتلی کی مادی ذاتوں اور اوس دل کشی، لطافت، اور فرح بخش غیر مادی کیفیت میں جو اوس میں مشہود ہوتے ہیں۔ مادیں اس کو خود مادے ہی کی کیفیت بتات ہیں۔ غیر مادی چند شرحیں کرتے ہیں۔ بعضے اس کو ایسا لوٹ کا ازلی اور جو ہری عنصر قرار دیتے ہیں۔ اور بعضے ذہنی اور جو ہری عنصر نہیں بلکہ ادنیٰ مادی حیثیت کے ظہرات قرار دیتے ہیں۔ اور تو وحدت الوجودی نہیں وہ اپنی دوئی کی تخیل کے ماتحت انکو دو بالکل مختلف نوع کی ذاتوں کا اتصال کہتے ہیں۔ ایک مادی دوسری غیر مادی۔ اور پھر ایک غیر مادی صفت کے ایک مادی ذات کے توسط سے ظہور کی تائید میں کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ وہ دل کشی، لطافت اور فرح بخشی کو ایک وجود متقل بالذات قرار دیتے ہیں۔ جمال اور جمیل میں تمیز کرتے ہیں اور جمال مجرد اور صفات معرا کے وجود کے قائل ہیں۔

فلسفیانہ بحثیں چند طریقوں پر جمالیات اور فنون لطیفہ کی بحثوں میں داخل ہوتی ہیں اور تمام جمالیاتی مباحثہ کے محض فلسفیانہ شاحسانوں کے طور پر معرض بیان میں آجانے کی وجہ سے فلسفیانہ نظریات چار پانچ طریقوں پر بالخصوص داخل رہے ہیں۔ اولاً

تو جمالیاتی قدروں کی تعریفیں کرنے اور ان تک سائی کے ذریعے متعین کر میں دوسرے
 فنکارانہ مسامحی کا منتہا اور رخ مقرر کرنے میں تیسرے تکنیک اور عمل کا
 منتہا مقرر کرنے میں۔ چوتھے تنقیدی قدریں وضع کرنے میں۔ اور نوکے
 آپس کے مراتب مقرر کرنے میں۔ اور پانچویں آرٹ کا ماحصل سمجھنے میں۔
 قدروں کے مسئلے پر بحث باؤم گارتن کے ہاتھوں فن جمالیات کے
 ایک ستل اور باضابطہ فن کی حیثیت سے بنا پڑنے کے ذکر کے بعد زیادہ
 برخل اور روشن ہو گی۔ دوسرے مطالعہ فنون لطیفہ کے مطالعہ سے
 شروع ہوا ہے اور سیاق کا تقاضہ ہے کہ وہی رخ قائم رہے۔ اور تیسرے
 خالص جمالیاتی نقطہ نگاہ سے، مطالعہ جمالیات کی ایک مستقل فن کی حیثیت
 سے بنیاد، کوئی دوسرا دوسرا سوچوں کی بات ہے۔ مگر ضمنی اور ابھی
 طرح پر فین پر بحثیں اور اس کے بعض مسائل کے مطالعہ، فلسفہ اور اخلاق
 کے سلسلے میں ڈھائی ہزار برسوں سے ہوتے چلے آتے ہیں اور غالباً
 فلسفیانہ ہی زاویہ نگاہ سے کچھ تو ایسی کئی پہلوئے ہوئے مسائل کا بیان
 زیادہ سریع الفہم اور موثر دونوں ہو گا۔ تو قدروں کے مسئلہ کو فی الحال
 ملتوی کر کے دوسرے اور تیسرے کو لیجئے اور اس کا مطالعہ اور پر بیان شدہ
 فلسفیانہ نظریات و اختلافات کی روشنی میں کیجئے۔ مثلاً یہ کہ کلام اور
 تلی حسین، میں یا محض حسین معلوم ہوتے ہیں۔ ایک انگلستانی مصنف مقرر
 اور حکیم دہلی اور خارجی نظریات کے اختلاف کے سلسلے میں ایک موقع
 پر نہایت طیش میں آ کر کہتا ہے کہ کل جنبشیں کے دراصل یعنی خارجانیلا

ہونے اور دیکھنے والے کو نیلا معلوم ہونے کا احتمقانہ جھگڑا بعض جزئیہ نادانوں نے کیا کھڑا کر دیا ہے۔ اسے جنشین کا پھول تو نیلا ہوتا ہی ہے۔ معلوم ہونے کا کیا سوال ہے۔ کوئی ایسا ہے جس کو نیلا نہ بھی معلوم ہوتا ہو؟ اور اگر کوئی ایسا ہے تو اسکو کسی طبیب کی طرف رجوع ہونا چاہیے۔ وہ صرف نیلا معلوم نہیں ہوتا بلکہ نیلا ہے۔ ”تھا اور رہے گا اور اگر ساری دیکھنے والی آنکھیں اندھی ہو جائیں جب بھی اس کا رنگ برقرار رہے گا جو وہ کہتا ہے اور جتنا بگڑا کہتا ہے وہ تو اپنی جگہ پر درست ہے۔ اگر ساری آنکھیں اندھی ہو جائیں جب بھی بیشک جنشین کا پھول ویسا ہی رہے گا۔ اگر آنکھیں اندھی ہونے کے بجائے اگر بدل جائیں تب کیا ہوگا؟ کسی خلقت کی روشنی کی شعاعوں سے متاثر ہونے کی خاصیت اگر انسان سے اور ہو تو اسکی آنکھوں میں اس کا رنگ کیا ہوگا؟ ظاہر ہے کہ پھول کا رنگ قائم ہونے میں ایک دو گنا بے عمل ظہور پذیر ہوتا ہے۔ اگر انسانوں کی آنکھیں اندھی ہونے کے بجائے بدل جائیں تو پھول کا رنگ بھی بدل جائے گا۔ اسکا رنگ وہی ہوگا جو بدلی ہوئی آنکھوں میں معلوم ہوگا۔ وہ نیلا ہے، نہیں بلکہ معلوم ہوتا ہے۔ نیلا نام اون روشنی کی شعاعوں کا نہیں جو جنشین کے پھول سے پھیلتی ہیں۔ بلکہ اس احساس اور کیفیت کا ہے جو اس مقدار کی نوری شعاعیں آنکھوں میں پیدا کرتی ہیں۔ جو شدت اعلیٰ پھوٹتی ہیں وہ ایک فنی خارجی اور معروضی ہیں جو خود پھول کی ذات سے وابستہ ہیں۔ اور جنکو دیکھنے والے کی آنکھ اسکی داخلی خصوصیت سے واسطہ نہیں۔ مگر

اوس کا نام کیا ہو سکتا ہے؟ رنگ تو نام احساس و تاثر کا ہے اور اوس میں دیکھنے والے کی آنکھوں کے داخلی صفات تمام تر ذخیل ہیں! و محض معلوم ہونے سے گذر کر جنشین کے پھول کے ساتھ نیک شگونی یا بہ فانی باطنی کے تصورات کا وابستہ ہو جانا ایک نفسی کیفیت ہے جو ماحول کے اثر سے پیدا ہو جاتی ہے۔ اور جو اوس کی خارجی اور معروضی اصل کا جزو نہیں بنکار کی پھول کے ساتھ جذباتی نسبت ماخوذ ہے۔ جنشیں کا پھول نہ محسوس ہے اور نہ نیک فال اور اوس پر نظر پڑ جانا نہ شگون نیک ہے نہ بد شگونی بلکہ اس نفسی قدر کو ابھی کچھ دیر کے لئے چھوڑ بیٹے۔ ابھی ہم لوگ اس گتھی کے سلجھانے کی کوشش کر رہے ہیں کہ پھول کے رنگ کی حقیقت خارجی اور معروضی ہے یعنی خود پھول ہی کی ذات کے ساتھ وابستہ ہے یا داخلی ہے۔ پھول کا رنگ نیلا ہے یا معلوم ہوتا ہے۔ اور اگر معلوم ہوتا ہے تو یہ معلوم ہونا کہاں تک اوسکی خارجی صفات کے ساتھ تطابق رکھتا ہے۔ اور کہاں تک اوسکے اصل کی سچی اور صحیح ترجمانی کرتا ہے۔ یعنی جمالیاتی قدروں کا بالذات کوئی خارجی وجود ہے یا وہ محض داخلی کیفیات ہیں اور ان داخل احساسات کے علاوہ ان کا کوئی وجود نہیں۔

یہ ہونے اور معلوم ہونے کی فلسفیانہ بحث دو تین طرح فن جمالیات میں ذخیل ہوتی ہے۔ اول تو خود قدروں کی تعریفیں متعین کرنے میں اور ان کی اصل و حقیقت سمجھنے میں یعنی وہ خارجی اشیاء ہیں اور ان کے عوارض اور خصوصیات معینہ اور مقررہ ہیں۔ یا وہ اک داخلی رد عمل

اور انفرادی احساس ہے۔ اور دوسرے یہ کہ فن کار اپنے ذاتی احساسات بیان کرنے پر اکتفا کرے یعنی اوسکا نصب العین اور منتہا ہی محض ذاتی احساس کا بیان قرار پائے یا۔ اوس پر تعلق یعنی خارجی اور معروضی تفصیلات کے نقل کرنے کی بھی پابندی ہے۔ مثلاً چودھویں صدی کے مغربی مصوروں کی بڑی تعریفیں ہیں کہ وہ حقیقت سے انحراف نہیں کرتے۔ اور انکی تصویریں بڑی سچی ہیں۔ اس معنی میں کہ وہ کسی شے کی ہوبہو نقلیں ہیں۔ اور دور حاضرہ کے بعض فنکاروں کے خلاف ایک واویلا ہے کہ وہ اپنے پریشان نامربوط اور انوکھے ذاتی احساسات و کوائف کے سوا اور کچھ نہیں بیان کرتے۔ ان فنکاروں کے عمل کو جمالیاتی عمل ہی نہیں تسلیم کیا جاسکتا۔ ان میں کوئی جمالیاتی قدر موجود ہی نہیں۔ میں اوپر عرض کر چکا ہوں کہ فنکاروں کے طرز عمل و رویہ سے اس بارے میں ایک عام رجحان کا تو یہ ملتا ہے مگر اس عام رجحان کے باوجود کسی اور طرز کے کالعدم ہونے کا ثبوت ہم نہیں پہنچتے۔ دونوں قسم کے فنکار ہمیشہ رہے ہیں۔ دونوں قسم کے عمل ہمیشہ تخلیق ہوتے رہے ہیں۔ کوئی نقطہ نگاہ اور رویہ اس حد تک کبھی رائج نہیں ہوا کہ دوسرا کالعدم ہو جائے۔ اگر صرف مغرب کو دیکھا جائے تو کہہ سکتے ہیں کہ وہاں کسی متعارف اصل سے انحراف کم کرتے تھے۔ اور اب بھی کم ہی کرتے ہیں گو ان کا تناسب پہلے کے اعتبار سے بہت زیادہ ہو گیا ہے۔ مغربی فنکاران داخلی کوائف کے بیان کرنے میں زیادہ تر بلکہ بہت

زیادہ تر خارجی خصوصیات کو ملحوظ رکھتے تھے مگر مشرق میں ایسا نہیں
 رہا۔ بہر حال فنکارانہ مہیئتوں کے وضع کرنے میں خارجی خصوصیات کا
 اس قدر لحاظ نہیں رکھا گیا اور محض شبیہ کاری نہیں مروج رہی بعض
 ایسی مہیئیں بھی کاڑھی جاتی رہیں جو فطرت میں موجود تھیں مشرق میں داخلی
 کیفیت پر زیادہ زور دیا گیا اور چونکہ ہزاروں داخلی کیفیات کسی جانے
 پہچانے متعارف ہدایت کے توسط سے یعنی اس کے خارجی خواص کو
 برقرار رکھ کر نہیں بیان کی جاسکتیں اس وجہ سے ایک رمزی اور کنائی
 طرز ادب مروج ہو گیا۔ مافوق الطبیعیاتی قدرت دکھانے کے لئے دو ہاتھوں
 کے بجائے چند ہاتھوں کی کچھ زانی کی صفت دکھانے کے لئے پیٹ کے ہتھ
 کا تناسب سے گدرا ہوا ہونا جیسے گویا ادب میں دلالت غیر وضعی ہوتی ہے
 کہ لفظ شیر سے مراد ہواؤ آدمی لے لیتے ہیں یا رقص میں مدروں کا وضع کرنا
 یا تصویر میں کسی مخصوص شے مثلاً ایک گلاب کے پھول، یا ایک حسینہ
 کی چوٹی کے رنگ کے ایک مثالی یا ایک مجوزہ کیفیت کو ذہن میں رکھ کر
 اسی رنگ پر قائم رہنا اور اس میں روشنی کی رعایت کو ملحوظ نہ رکھنا وغیرہ
 وغیرہ۔ یا ادب میں واقعات کے بل پر نہیں بلکہ نرمی جذبات نگاری۔ رزمیہ،
 مثنوی اور پوزانی طرز کی تمثیلوں میں جو واقعات اور حالات کی پابندی
 اور ان سے تطابق رکھنے کی وجہ سے خالص اور مجرد کوائف کے بیان میں
 ایک تحدید اور خصوصیت آجاتی ہے اس سے آزاد ہو کر مجرد کوائف کے
 بیان کے لئے ایک مخصوص صنف "صنف غزل" وضع کرنا جس میں تعمیم اور

ایمانیت شعریں بڑی وسعت لادیتی ہے مغرب میں رنگوں پر روشنی کا اثر جو ایک بیش نظر خارجی کیفیت تھی مقبول ہوئی اور کسی رنگ کی ذہنی کیفیت جو برقرار رہتی ہے قابل اعتناء سمجھی گئی۔ چنانچہ وہاں اس کے متعلق تحقیقیں یہاں بہت قبل ہوئیں۔ اور یہاں کی نسبت بہت زیادہ اونچی منزل تک پہنچیں۔ وہاں کے مصوٰر پیش نظر کو مصوٰر کرنا چاہتے تھے۔ جو شے آنکھوں میں جیسی معلوم ہوتی ہے اس کی کیفیت کو دکھانا چاہتے تھے۔ یعنی جمالیاتی قدروں کو بخلاف اس کے بت تراشی اور مصوری میں مضرب طریقہ وہاں بہت دیر کر کے ایجاد ہوا۔ کیونکہ وہ یونانی روایات کے زیر اثر ایک مثالی اور فرضی معیار اور نظریہ کے پابند تھے۔ اور دونوں نظریات و اسالیب ایک خاص ہی ڈھنگ میں کام کر سکتے ہیں۔ پہلے ان رفعتی بیانات کی بے ہنگامی تو دیکھتا ہے۔ کیونکہ وہ محسوس ہے اور انھیں اپنی معیار سے بے حیأت اور بد حیأت پا کر سمجھتا ہے کہ مشرق میں دراصل مادی پہلو پر زیادہ اصرار ہے۔ اور ذہنی کیفی پہلو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ وہ اوسکا وہی نہ سمجھتا ہے جو مغرب طرزِ ادب میں اوس کا ہوتا، صرف مادے کے ساتھ تو غل، صرف جنون صنائی، انوکھی صورت کاری، جو فنکار کی قدرت کا مظہر ہو۔ اور بس۔ یہ ایک انوکھی صورت کاری ضرور ہے اور انوکھی ہی منزل پر رہ جانے کی وجہ سے یعنی اوس منزل سے گزر کر کوئی عام فہم جانی بھجانی تعارف صورت نہ اختیار کرنے کی وجہ سے ایک مخصوص معنی میں نامکمل ضرور رہے۔ یعنی اگر خارج سے تطابق ضروری قرار

دیا جائے جو ہگل کے فلسفہ کا تقاضا تھا مگر ہگل صرف نامکمل صورت
 کو دیکھتا ہے۔ اس کی آنکھیں اس ہیأت کے قلب تک نہیں پہنچتیں۔
 وہ اس روح اور قوت تخلیق، اس ذہنیت و فعالیت کو نہیں دیکھتا جو
 مادہ سے برسرِ پیکار ہے۔ اس تشبیہ احساس کو نہیں دیکھتا جو تلاش
 ہیأت میں سرگرم تھا اور پیکار بیکر مطلق ہو گیا مکمل عمل کی حقیقت سے
 اس کو ان کو ہندوستانی قدروں میں تو لٹا تھا جو ہگل نہیں کرتا۔ اگر وہ
 ان کو ایک ذہنی کیفیت، ایک خیال اور مادہ کی جنگ کی حیثیت سے
 دیکھتا یعنی اس حیثیت سے اگر دیکھتا جائے تو اس طرح کی کوششوں کا
 پایہ رواجی، رسمی اور متعارف نہ رہتا۔ وہ دیکھتا ہے کہ علموں سے ملند
 تر ہے۔ اگر ایسا ہی زور و رمزی بیانیوں یا کئیوں اور استعاروں میں مجبوراً
 الفاظ کو پکڑ لیا جائے اور ان کی وضعی دلائلوں پر اصرار کیا جائے تو
 ظاہر ہے کہ بیان مطالب سے معرا ہو جائے گا۔ مگر ہم ایسا نہیں کر کے
 تو بھراور فنون مثلاً مصوری اور نقاشی میں ایسا کیوں نہیں کیا جاسکتا؟
 گو یہ ایک حد تک درست ہے کہ اس طرح کے فنون کا داخلی تقاضا اور
 ان کے بیان کے مادی وسائل اس حد تک رمزی طرزِ اداسے ساتھ
 میل نہیں کھاتے جس قدر ادب اور اس کے بیان کا وسیلہ الفاظ۔
 مگر یہ تھنکا رکھنا صلاحتیت کا سوال ہے کہ وہ وسائل اور تکنیک اور مقام
 میں انک خوش آہنگ توازن قائم کرے۔ اگر عمل میں مفہوم اور ہیأت کا
 توازن قائم ہو سکا ہے تو جمالیاتی تقاضا چک گیا۔

دور حاضرہ میں فن کاروں نے ذاتی آزادی کا جھنڈا بلند کر دیا ہے۔ اور فن کارانہ مساعی کا منہا اس راستے سے معرض بحث میں آگیا ہے۔ مگر فنکار کی ذاتی آزادی اور رواج کی پابندی سے نقطہ نگاہ سے الگ بھی یہ بذات خاص ایک مستقل سوال رہا ہے کہ آخر فنکارانہ مساعی کا منہا کیا ہے؟ تکنیکی اور فنی نقطہ نگاہ سے فنون کا کعبہ مقصود کیا ہے؟ فن کار کی قوت تعمیر و تخلیق اور تخیل کی پروردگاری کس شے کے درپے ہے؟ اور اسی سے بالکل ملا ہوا یہ سوال ہے کہ آرٹ کا ماحصل کیا ہے؟ اس کی سمجھ کے نظام میں حیثیت اور قدر و قیمت کیا ہے؟ یہ مسائل دو طریقے پر طالع کئے جاسکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ مجرد عقل و قیاس سے کام لیا جائے، عقلی کھوڑے دوڑائے جائیں، قیاس آرائی کی جائے، عام اور سادہ اصول قائم کئے جائیں اور ان سے جزئیات و تفصیلات استنباط و استخراج کئے جائیں۔ اور دوسرے یہ کہ بجائے ذری قیاس آرائی کے فنون لطیفہ کے عملوں کا مطالعہ کیا جائے اور ان کی تجاہل و تجزیہ کیا جائے اور خود ادین سے کچھ عام اصول استخراج کئے جائیں۔ تقریباً سو ڈیڑھ سو سال قبل تک دوسرا طریقہ ”سلوہ اہل نظر“ کا اعتبار نہ رکھتا تھا۔ یا شاید جمالیات سے مطالعہ میں ممکن ہی نہ تھا۔ اور عقلی قیاس آرائی کا بازار گرم تھا۔ تھا یہ کہ ایک طرف تو فنون جیسی شے کی طرف سے قطعی بے توجہی ممکن ہی نہ تھی اور اس سے آنکھ بند کر لینا ممکن ہی نہ تھا۔ اور دوسری طرف فلسفیوں کا شوق عنان گسختہ،

اور فلسفہ کو ہر شعبے میں دشمن کرنے کا ذوق ان مسائل پر خامہ فرسائی پر
مجبور کرتا تھا۔ غرض فنون اور فنون سے وابستہ مسائل پر فلسفیوں نے
سے ہزاروں سال سے فکر آرائی اور خامہ فرسائی کی ہے۔ اور چونکہ
وہ فلسفیانہ مسائل سے اُجھگے ہوئے تھے اس لئے اس پر ادب کے
اپنے فلسفے کا رنگ چڑھا ہوتا تھا کچھ نہیں دراصل فلسفہ کی ہوتی تھیں
اور آرٹ بھی لپیٹ میں آجاتا تھا۔ وہ پہلا مفکر جس کے خیالات
ہم تک پہنچے ہیں سقراط تھا۔ اور یہی وہ پہلا مفکر ہے جس کو جمالیاتی
مسائل پر رائے زنی کا بانی کہنا چاہیے۔ وہ دراصل معلم اخلاق تھا،
اخلاقی مسائل کی تحقیق میں نہمک تھا اور اتفاقاً جمالیات کی سرزمین میں
بھول پڑا۔ مگر اوسکی گہری نگاہیں جمالیات اور آرٹ کے ایک دم اساس
تک پہنچی ہوئی ہیں۔ مثلاً وہ کہتا ہے کہ تمام شعرا دراصل ایک طرح
کے اشتلال کے شکار ہوتے ہیں۔ اور یہی اشتلال اوسکی شاعری کا نتیجہ
ہوتا ہے۔ آرٹ کی تنقید اس سے زیادہ جامع کوئی تنقید نہیں۔ مگر
وہ شخص جس کا نام آرٹ کی دنیا میں شیطان کی طرح مشہور ہے وہ میکا
شاگرد افلاطون ہے۔ اور وہ بالطبع سماجی مصلح تھا۔ وہ نہ بے لوث
فلسفی تھا نہ معلم اخلاق تھا اور نہ سیاسی۔ وہ بس سماج کا مصلح تھا۔
سماج میں اصلاح کرنا چاہتا تھا۔ اور سماج کی صورت حال دیکھ
نظر میں وہ کہتی جو سوفسطائی تخریک کے بعد یونان کی اوسکے زمانے میں تھی۔
اور چونکہ سماجی اصلاح کا آلہ کار وہ ریاست کو بنانا چاہتا تھا اسلئے

سیاسات کے مسائل میں پڑا۔ وہ بھی جینی فلاسفہ کینیفہ شیس اور
لاو کی طرح مشیر سلطنت بننے کا حوصلہ رکھتا تھا۔ مگر فلاطون سماجی
اصلاح کیلئے ایک بتیا بہار روح رکھنے کے ساتھ ساتھ ایک عظیم ترمیم
مفکر کا دماغ بھی رکھتا تھا۔ اس نے اپنی مجوزہ اصطلاحوں کیلئے عقلی
دلیلیں اور محبتیں بھی وضع کیں۔ یا اگر ”وضع کیں“ کہنے میں خواہ تو وہ
”مندر“ گڑھ لینے کا مفہوم بہت زیادہ اجاگر ہو جاتا ہو تو یوں کہنے کہ
وہ اپنی مجوزہ جمہوریت کی ارض مقدس میں علم الحقیقت اور فنِ تعلیم
کی شاہراہ سے پونچا۔ یہ شاہراہیں طے کرنے میں ایک مبسوط فلسفہ مرتب
ہو گیا۔ اس کے نظریات اور خیالات بہت گرانقدر اور بیش بہا ہیں۔
اس کے نظریات کا حوالہ یا ان کے علم کا پس منظر فرض کر کے جنہیں جمالیات
میں بہت عام ہیں۔ کیونکہ اس نے گویا ایک قلب اور سانچہ ہی وضع
کر دیا جس میں ڈھائی ہزار برسوں تک تمام جمشید دھلتی رہیں غلط
بالروح ایک آئیڈیل بسٹ، تھا۔ مگر اس انتہائی قسم کا نہیں جتنے اس کے
نقشِ قدیم پر چلنے والے صدیوں در صدی بعد کے جرمن فلاسفہ۔ یا یوں
کہئے کہ وہ نیم آئیڈیل بسٹ تھا۔ وہ اس انتہائی صورت کا آئیڈیل بسٹ نہ
تھا کہ مادے کے وجود ہی کا منکر ہو۔ اور اس کو ایک ذہینہ عین کی شے
بنادے۔ جو مادے اور غیر مادے دونوں کے وجود کو مانتا تھا۔ وہ
آئیڈیل بسٹ اس معنی میں تھا کہ وہ غیر مادی وجود کو ادنیٰ اور برتر مانتا
تھا۔ اور مادے کو اس کے مقابلے میں ایک اسفل اور فردر عین قرار

دیتا تھا۔ وہ اس مادی دنیا سے دور اور بالاتر ایک "عالم مثال" کے وجود کا قائل تھا جہاں اس عالم اجسام کی تمام مادی اشیاء کی "مثال" اور "اصل" موجود ہے۔ اور ہر مادی شے اس مثال و اصل کی محض "نقل" ہے۔ گو یا کہ یہ تمام عالم مشہود جسکو "قدرت" کا اعتبار حاصل ہے دراصل محض "نقلی" ہے۔ گھوڑے، بکریاں، انسان، گلاب اور تمام ساری مادی اشیاء محض نقلیں ہیں۔ اور سب کی اصلیں عالم مثال میں موجود ہیں۔ اور ہر مادی شے اُسی نسبت سے اُسی حد تک مکمل ہے جس حد تک وہ اپنے عالم مثال کی اصل سے تطابق رکھتی ہے۔ اور اُس کی نقل ہے۔ اور یہ تطابق کھی نہیں ہو سکتا۔ کیوں کہ مادی صورت قبول کرنے میں اصل بگڑ جاتا ہے۔ ہے کہونکہ مادہ ایک فرد جس کی شے ہونے کی وجہ سے اوستی صرف ایک حد تک نقل اتا سکتا ہے۔ اور مادہ بغیر کسی اصل سے اتصال کے مکمل نہیں ہوتا۔ مادی اشیاء ہی کی اصل کی طرح وہ تصورات و کلیات مثلاً "خیر" "شر" "حق" وغیرہ کی بھی عالم مثال میں ایک اصل ماننا تھا۔ اور ان کے مجرّد مثالی وجود کا قائل تھا۔ یعنی ان قدروں کی جو نمود، شہود، اور ظہور ہم دنیا میں دیکھتے ہیں وہ تمام ایک مثالی وجود کی نقلیں ہیں۔ یعنی تو یا دنیا کے تمام نیک اور بد کرداران ایک مثالی شے کے محض جوہے ہیں۔ اور اُسی حد تک نیک یا بد ہیں جس حد تک وہ نیک یا بد کی "مثالی اصل" کے معامل ہیں۔ اُس کے نظریات اُن پانچوں طریقوں پر جمالیات اور فنون

لطیفہ کی کجٹوں میں دخیل ہوتے ہیں جن کا اچھی اور برتر ذکر ہوا ہے۔ قدیم
 کی تقریبیں مقرر کرنے میں۔ تکنیک اور عمل کا منتہا مقرر کرنے میں۔ فنکارانہ
 مساعی کا منتہا اور رخ مقرر کرنے میں۔ آرٹ کا ماحصل تجویز کرنے
 میں۔ اور تنقیدی قدریں وضع کرنے میں۔ وہ آرٹ کی سر زمین میں فلسفہ
 کی راہ سے آیا۔ اور ایک اخلاقی زاویہ نگاہ کا پہنچا کرتے ہوئے پہنچا۔ اور اس
 تمام فنکاری پر ایک شدید حجاب کیا۔ اور اس نے حملہ کا محاذ وہ انتخاب کیا
 جو زیادہ کھلا ہوا تھا۔ یعنی مصوری اور نقاشی، اور اپنے مثیلی عنصر کی وجہ
 سے۔ زمیہ اور درمیانی شاعری یعنی وہ فنون جن میں کسی اصل کی نقل ہونے
 کا عنصر مضمر تھا۔ اس نے دوسری بات کو اس سائیکڑا اس نے پانچویں کو
 ایک دم دوسری کے تابع کر کے ایک منطقی استخراج کیا۔ یعنی اگر دوسری دست
 ہے تو پھر پانچویں کے حق میں وہی حکم لگے گا جو افلاطون نے لگایا۔ اور اس
 حکم سے بچا دے گی، یہی صورت ہے کہ دوسری کی نادیں، ترمیم یا ترمیم کی
 جہاں اس نے وہی کجٹ پھیری جس کی طرف جمالیات کے دائرے کی وسعت
 کے سلسلے میں اشارہ آچکا ہے۔ یعنی غیر انسانی جمالیاتی اشیاء اور انسانی
 جمالیاتی تخلیق ہر ایک۔ افلاطون نے اپنے اہل لیٹ نظریات کے ہر
 شعبہ زندگی پر حاوی ہونے کے ثبوت میں یہ شوشہ چھوڑا کہ تمام فن کاری
 نقالی ہے۔ بعض فنون مثلاً مصوری، نقش بندی اور زمینی و مثالی شاعری،
 یعنی تصویر، بت اور کردار و واقعات میں قدرت کی نقالی کا شاہد اس
 قدر محسوس ہے اور بالکل یونانی غلوں میں اصل سے تطابق کا دستور اس قدر

عام اور مسلم تھا کہ افلاطون کا تمام فن کاری کو محض نقل ٹھہرا دیا کچھ جدید
 تعجب کی بات نہیں مغرب میں بالخصوص اور تمام عالم میں! العموم فی فنون
 نقالی کی حد میں ضرورتاً تہیں تصویریں، جسم، اور کردار و واقعات دراصل
 نقل ہی ہوتے ہیں۔ بعد کی تاویلوں نے نقل کی نسبت کو ذرا دوپہینگی
 یا۔ اصل اور نقل میں ایک واسطہ قائم کر دیا۔ نقل کو ذرا محجوب کر دیا۔
 ”کعبہ سے ان بتوں کو نسبت ہے دور کی۔“ کا نظریہ پیش کیا۔ مگر بالعمیل
 نقالی ہوتی۔ جی۔ چونکہ جیسا کہ افلاطون نے محسوس کیا تھا ان کی اصل
 نہاد ہی نقالی پر ہے۔ وہ اگر انتہائی کہہ کر رہ جانا تو بات غالباً رفت گذشت
 ہو جاتی اور ایک محض انفس واقعہ کے بیان کے طور پر قبول کر لی جاتی۔
 مگر افلاطون بس کیوں کرتا؟ اس کو کچھ فنون سے غرض تو تھی نہیں۔ فنون
 تو محض لپیٹ میں آ گئے۔ وہ تو دراصل ایک سیاسی مسئلہ سے دست و
 گریبان تھا۔ ایک جمہور کی نظام کا خاکہ مرتب کر رہا تھا۔ اور غرض یہ تھا
 بنکر۔ وہ ایک قدم اور بڑھا۔ یعنی اوس نے فنکاری کو نقل اور فنکاروں
 کو نقال ٹھہرا کر بس نہیں کیا۔ بلکہ نقالی کو اصل کی نہیں نقل کی نقالی ٹھہرائی۔
 یعنی نقالی در نقالی۔ کیونکہ وہ ”قدرت“ جس کی فنکار نقلیں اتارے
 تھے وہ تو اوستے فلسفہ کی رو سے خود ہی نقل تھی۔ تو گو یہ فن کاری محض
 نقل نہیں بلکہ نقل در نقل تھی۔ اور نقالی در نقالی کی حیثیت سے محض ایک
 فعل بنے۔ وہ لا یعنی اور اتکھوریت اور مصلح سماج کے یہ تجویز کیا
 کہ اس کی د صرف ہمت افزائی ہی نہ کرنا چاہیے بلکہ تمام فنکاروں کو

ساج کے لئے جزو مطلق قرار دیکر ملک بدر کر دینا چاہیے۔ مگر ظاہر ہے کہ اتنا غالی اور کجی نظریہ یونان جیسے فن پرست ملک میں بے صدا ہے۔ احتجاج اٹھائے نہیں رہ سکتا تھا چنانچہ یہ صدائے احتجاج خود اسی کے علمی خزانوں میں اکٹھی۔ اور اسکے بزرگ ترین شاگرد نے اٹھائی۔ ارسطو نے اسی محاذ پر وار کیا جو افلاطون نے کھلا چھوڑ دیا تھا۔ افلاطون نے مصوری اور نقاشی کی مثالیں لے کر قدرت کی محض نقل اتارنے کا پہلو بہت زیادہ نمایاں کر دیا تھا۔ مگر بعض فنون مثلاً موسیقی اور رقص میں نقل اتنی صاف اور نمایاں صورت نہیں اختیار کرتی۔ اور یہاں "نقل" کی ایک اور تاویل بھی ممکن ہے۔ یعنی یہ کہ جو موسیقی اور رقص تصویر اور مت کی طرح بہ راہ راست کھلی کھلی اور صاف نقل نہیں۔ بلکہ بالواسطہ ہے یعنی خود قدرت اور فطرت کی نہیں بلکہ مطالعہ فطرت و قدرت سے جو تصورات و خیالات ذہن و تخیل میں ابھرتے ہیں اونکی ترجمانی ہے۔ ان کا مجملہ یہ ہے۔ یعنی بلا واسطہ قدرت کی نہیں بلکہ اک تجلہ اور ذہنیہ کیفیت کی صورت گری ہے۔ گویا کہ ارسطو نے قدرت اور "فن" کے مابین امتیاز کیا۔ امتیازی قدرت بتائی۔ اور قدرت اور فنکار کی درمیانی کڑی دریافت کی۔ یہ تاویل ایسی جگہ پر اور ایک حد تک درست ہے۔ یعنی ادن فنون میں جن میں تخیل فی الجملہ زیادہ وخیل ہو سکتا ہے۔ غرض افلاطون کے حملے اور ارسطو کی تاویل نے فنون کے متعلق دو نظریے اور دو زاویات نگاہ میدان جمالیات

میں لا کھڑا کر دیئے دونوں کے نظریئے اور دلائل بہت عام ہو چکے ہیں۔ ان کا مطالعہ بیسٹ پیمانے پر ہر زمان میں ممکن ہے۔ اور اس پر مزید خامہ فرسائی کھجیل حاصل ہے۔ دور حاضرہ کی انتہا پسند فنی تحریکیں اسطو کے نظریہ پر مبنا لغہ عمل پرانی ہے۔ یعنی فنکار کے نقال نہیں بلکہ ترجمان ہونے کی۔ اور انتہا پسند فنکاروں مثلاً مور، پکاسو اور اسٹروٹسکی وغیرہ کو گالیاں دینے والی جماعت افلاطون کے کورانہ مقابلہ میں کار پوڑ ہے۔ دونوں کے طرز و اطوار میں اس لطیف توازن کی کمی ہے جو خود جمالیات کا تقاضا ہے۔ دونوں انتہا پر ہیں۔ دونوں حق فریوش اور حق ناشناس ہیں۔ مگر فن کا ذلیل سقراط تو اختلائی ہوتا ہی ہے۔ وہ اگر اپنی لیلی کا دیوانہ نہ ہو، اگر اسکو بچیم بچیموں نہ دیکھے اور جو بچیم بچیموں نظر آئے وہ نہ کہے اور توازن قائم کر سکے تو کھردہ غالباً فن کار ہی نہیں رہ سکتا۔ عرض محض تھوڑی بدلی ہوئی صورت میں افلاطون اور اسطو کی جمالیاتی جنگ صرف و نحو کے زید و بکر کی جنگ کی طرح نظریۃً اور عملاً ہنوز قائم ہے۔ اور جو کوئی بھی اس میں شریک ہو گا وہ فریق ثانی کی نظر میں ایک جانب دار اور پاسدار سے زیادہ کا اعتبار نہیں پاسکتا۔ فیصلہ زمانے کے ہاتھ ہے۔ بلکہ زمانے کے ہاتھ بھی نہیں۔ زمانہ خود پہلے گھاتا رہتا ہے۔ تا کیچ فن جمالیات اور فنون لطیفہ میں یہ نظارہ بار بار، مکرر اسہ کر رہی ہے۔ آتا ہے کہ ایک نظریہ اور طرز وضع ہوا۔ چلا، پھولا پھولا، مر جھا گیا اور کھل کھل کر فنا

ہو گیا مگر اس کی حیات کی طرح حیات بھی عارضی نکلی۔ کوئی مسیحی نفس آیا، نیم موافق پہلی اور پھر نشاۃ ثانیہ ہو گیا۔ غرض اسکا فیصلہ قطعی طور پر نہیں کیا جاسکتا کہ فنکار کہاں تک اپنی تخلیق میں قدرت کی نقل اتارنے پر مجبور ہے۔ کہاں تک اسکی تخلیق کا کسی اصل سے تطابق لازم ہے۔ کہاں تک «عمل» میں شائبہ خارجیت ضروری ہے مثلاً اگر درخت کی تصویر بنائی جائے تو کہاں تک اسکا «درخت نما» ہونا ضروری ہے۔ کہاں تک درخت کی تصویر کا «درخت کا شائبہ بردار ہونا مال فن کا معیار ہے؟ کہاں تک اسکو خارجی درخت سے ملتا جلتا ہونا چاہیئے؟ کیونکہ عورتی یا نقاشی میں لفظ «درخت» اپنی کلی اور عام منطقی دلائل کھوکرا ایک مخصوص جنس کے درخت میں تبدیل ہو جائے گا۔ مصوٰر صرف آدم الہی یا پیل کا پیر دکھا سکتا ہے۔ وہ «درخت» نہیں دکھا سکتا۔ وہ «درخت» کی تصویر بنانے میں کسی مخصوص جنس کا درخت بنانے پر مجبور ہے۔ اور اس فنی اور تکنیکی مجبوری کے ساتھ ساتھ اسکی نقل کا کسی اصل سے تطابق، اور اس تطابق کا عیار عمل میں دخیل ہونا لازم آتا ہے۔ یہاں پر دو سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ مصوٰر اور نقاش بھی کوئی رمزی علامت کیوں نہیں وضع کرے سکتا؟ وہ کوئی مخصوص قسم کا درخت بنانے کے بجائے درخت کا مفہوم ادا کرنے کے لئے ایک ایسی علامت وضع کرے سکتا ہے جس میں اسی قدر وسعت اور حجم ہو جتنی منطقی اور فنی اصطلاح «درخت» میں۔ گو یہ علامت کسی خارجی

اور فطری درخت سے بھی مطلق تطابق نہ دکھتی ہو اور دوسرا سوال یہ ہے کہ اگر فنکار کی کسی شے کی محض شبیہ تارنے کا نام ہے تو پھر فنکاری میں تخیل، اختراع اور جدت کی کہاں گنجائش ہے؟ فنکار کی شخصیت اس میں کس حد سے آسکتی ہے؟ فن، شرح زندگی اور تفسیر حیات کیسے بن سکتا ہے؟ فطر کی ترجمانی کیسے ممکن ہے؟ ایک کیرہ کی کی ہوئی تصویر اور ایک فنکار کی بنائی تصویر میں امتیازی قدر کیا ہوگی؟ اور محض خاکہ کشی اور تصویریں میں یہ امتیاز کیا شے ہوگی؟ غرض قدرت کے ”عمل“ اور انسان کی فنکاری کا باہم تعلقی ایک کثیر الزاویہ اور مختلف فیہ اور اہم موضوع ہے جس کا ایک بڑا نفسیات کی سرزمین میں گم ہے کہ وہ کیوں اور کیسے انسان کو متاثر کرتے ہیں؟ کس مخصوص قوی یا دو کس طرح کا اثر کرتے ہیں؟ آیا یہ اثر خواہ (س) و حسیات تک محدود ہے؟ یعنی صرف حاسہ متاثر ہوتا ہے رنگ سے آنکھ، آواز سے کان؟ یا حاسہ سے گزر کر یہ اثر شعور اور ذہن کو بھی متاثر کرتا ہے؟ یا پھر اس احساس اور اس احساس کے محل کے ساتھ کوئی مخصوص صلاحیت اور قوی وابستہ ہے؟ اور جذبات و احساس کو بھی اپنے احاطہ اثر میں کھینچ لیتا ہے؟ اور دوسرا ہر اس افلاطونی اور غایت مختلف ذہنیہ مباحثے میں گم ہے کہ آپس میں مشابہت اور مماثلت کے اعتبار سے دونوں میں کیا ربط و تعلق ہے؟ اور پھر یہ کہ فنکار کی ذاتی آزادی کس حد تک پابند ہے؟ کس حد تک وہ برہنہ ہے اور کس حد تک واقعہ نگار یا ناقل؟ اور پھر ترجمانی میں بھی وہ محض اپنے ذاتی تاثرات کا کس حد تک اظہار کر سکتا ہے؟ اور کس حد

ایک اُسکو اپنے ذاتی تاثرات کو تعمیم کے قالب میں ڈھالنا ضرور ہے۔ ۹
 خود قدروں کی تعریف اور تجزیہ کی بجائے کاخاکہ بھی افلاطون اور اسکے
 ایک فلسفیانہ نظریے سے ماخوذ ہے۔ اور اُسی کی فلسفیانہ اختراعات کے قالب
 میں ڈھالا ہوا ہے علم الوجود کے سلسلے میں منتہا وجود اور اصل حقیقت کی
 نوعیت کے بارے میں ایک دقیق بحث یہ نکل آئی کہ جو اس پر تو ظاہر چیزیں
 فرد افراد ہوتی ہیں مثلاً زید، بکر، کوئی مخصوص پھول گلاب، لالہ یا کوئی مخصوص
 پھل یا درخت وغیرہ یعنی اسی قسم کی مخصوص چیزیں جن کا مصوری اور نقاشی
 کے سلسلے میں ذکر ہوا اس مخصوص محسوس شے زید، بکر، گلاب، لالہ، آم، اہلی
 سے گذر کر ایک کلی عام منطقی تصور "انسان"، "پھول"، "درخت" تک کیسے
 پہنچ جاتے ہیں جس کی دلالت میں افراد کی خصوصیات شامل نہیں مگر جو تمام
 جنس پر حاوی ہے۔ کسی منطقی تصور یعنی لفظ کو سمجھنے اور جی سوال پیدا ہوتا ہے
 کہ افراد اور خاص سے گذر کر عام تک کیسے پہنچ جاتے ہیں۔ افراد و کلیات
 میں رابطہ کیا اور کس طرح کا ہے؟ گھوڑا جو آنکھوں کے سامنے ہو گا وہ خاص
 خاص طرح کے خواص اور اوصاف کا حامل ہو گا مثلاً رنگ، کمیت یا
 سرنگ، قد و قامت، بارہ تیرہ ماٹھ، نسل، دلیہ یا تھور و بڈ، وغیرہ وغیرہ
 کوئی گھوڑا ایسا نہیں ہو سکتا جس کا کوئی رنگ ہی ہو، قد ہی ہو، نسل ہی
 ہو، مگر کچھ لفظ یا تصور یا کلیہ "گھوڑا" میں اسکی مطلق رعایت نہیں رہ
 بلکہ تخصیص کمیت، سرنگ، گھوڑے، بڑے، دلیہ اور تھور و بڈ سب پر
 یکساں حاوی ہے۔ تو سوال ہوتا ہے کہ ایک گشت و پوست کی مادی

ذات جو ہمیشہ کچھ ذاتی جزئیاتی اوصاف کی حامل ہوگی اور ایک لفظ یا منطقی
 مافی الذہن ”گھوڑا“ میں کیا نسبت ہے۔ کیونکہ تصور کلیہ لفظ ”گھوڑا“
 تو ہر گھوڑے پر منطبق کیا جاسکتا ہے خواہ وہ کیت ہو، سبزنگ ہو، سبزہ ہو،
 مشکئی ہو اور خواہ کسی قامت اور کسی کیفیت کا ہو۔ صورہ اصطلاح ”گھوڑا“ کی
 وسیع اور عام دلالت میں محسوسہ گھوڑے کی ساری ذاتی خصوصیات
 نظر انداز کر دی گئی ہیں۔ اور محسوسہ گھوڑے میں یہ جزوی خصوصیات ضرور
 ہونگی جن سے کوئی گھوڑا منزه نہیں ہو سکتا۔ اس سلسلے میں تین طرح کے
 سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ اولاً تو یہی کہ من حیث ایک جسمانی ذات کے جو
 محسوسہ اور ایکسا اور ایک تصور کے جو ذہنیہ ہے یعنی شے گھوڑا اور لفظ گھوڑا
 میں کیا تعلق ہے منطق کے یہ سارے تصورات اور خیالات یا بالفاظ دیگر
 لغت کے سارے الفاظ آخر ہیں کیا؟ کیا وہ محض ذہنی تصورات ہیں جنکے
 مقابل عالم بہت و بوجد میں کوئی شے نہیں؟ کیا وہ محض دماغ کے وضع
 کردہ تخیلات ہیں جن کا وجود محض من حیث خیال اور تصور کے بس دماغ اور
 ذہن میں ہے؟ اور آخر دماغ یا فکر یا ذہن نے انھیں وضع کیسے کیا؟ اسکو
 یہ انواع تصورات دستیاب کیسے ہوئے؟ وہ ان تک پہنچا کیسے؟ کیا
 اس تخلیق و اختراع میں خود گھوڑوں کو کبھی کچھ دخل ہے؟ آخر ان
 گھوڑوں کا گھوڑے کے ذہنی تصور سے کیا لگاؤ اور واسطہ ہے؟
 کیا ذہنی تصور ایک تخلیقی اور انتزاعی عمل ہے جس میں مادی اشیاء ان کے
 مقررہ لواحقات سے علیحدہ کر لیتے ہیں؟ کیا تصورات کی اصل کیفیت، تجربی

اور انتزاعی ہے و نور دماغ میں یہ تخلیص، تجرید اور انتزاع کر کے مادی اشیا کو اپنے لواحقات سے علیحدہ کر کے محض ایک تصور، خیال، اور ذہنی شے میں تبدیل کر دینے کی طاقت کہاں سے آگئی؟ کیا اس طاقت اور صلاحیت کی اصل مافوق الطبیعیاتی نہیں؟ کیا ان تصورات کی اصل و بنیاد ازلی نہیں؟ کیا اوصاف و اشیا سے مقدم نہیں، و کیا کسی شے کی تعمیر و تخلیق سے پہلے اس سے متعلق تصورات ذہن میں قائم نہیں کرتے؟ غرض اس قسم کے سوالات کا خاصہ سلسلہ ہے اور ہر سوال کا علم وجود اور علم العلوم کے سانچوں میں ڈھنسا ہوا ہے ایک جواب ہے۔ جمالیاتی قدون تعریف اور تجزیے کے سلسلے میں تین طرح کے نظریات زیادہ آئیں گے۔ ایک یہ کہ تمام تصورات محض اسما ہیں اور انکی حقیقت کبیر ایک فرضی نام کے کچھ نہیں کسی خارجی حقیقت سے تطابق اور مماثلت کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ دوسرا یہ کہ یہ تجریدات ہیں اور تجرید کی طاقت عقل و فکر میں مضمر ہے۔ فکر نے یہ تصورات فرد کے طالعه سے ہم کئے ہیں اور فرد اس تجریدی عمل کی نشست اول ہے۔ اور تیسرا وہ افلاطونی جواب ہے جس کے رد عمل کے طور پر یہ جوابات بعد کو مرتب ہوئے اور جو کچھ دنوں ذرا دبے رہنے کے بعد جبرن فلاسفہ کے ہاتھوں میں تماشہ ہو گیا۔ افلاطون بھی، میں کہہ چکا ہوں کہ نیم آئیڈیلسٹ تھا یعنی علم الوجود کے مسائل میں ایک غیر مادی «مثال» ایک مجرد، نامجسم «خیال» کے وجود کا قائل تھا اور اس مجرد اور نامجسم «خیال» کو وہ مادے کے مقابل میں اولیٰ تر مانتا

کھار۔ مادے کا انفرادی اور ذاتی وجود تو وہ مانتا تھا۔ مگر ایک ناقص،
 نامکمل اور اسفل جنس کی حیثیت سے۔ اسکے خیال میں اوصاف و کلیات
 ازلی ہیں۔ انکا وجود مطلق ہے۔ منفرد اسٹیا ایک کلی مثالی تصور کی،
 یعنی ایک ایسے مطلق تصور کی جو ذاتی اور انفرادی صفات و خواص سے
 معز بالذات قائم ہے، مخصوص صورتیں ہیں یعنی ”گھوڑیت“ اور
 ”بکریت“ تمام گھوڑوں اور بکریوں سے مقدم ہے۔ اور ان اوصاف
 کا وجود مطلق ہے یعنی ایک شے بذات خاص ”گھوڑیت“ اور ”بکریت“
 بھی ہے۔ گھوڑیت اور بکریت درآئے تمام گھوڑے اور بکریاں منفرد
 گھوڑوں اور بکریوں سے تجربہ حاصل کی ہوئی نہیں، کیونکہ یہ گھوڑے اور
 بکریاں تو محض اسکی نقلیں ہیں۔ بلکہ قدیمی اور ازلی اور ہر گھوڑا اور
 بکری اسی حد تک گھوڑا اور بکری ہے جس حد تک وہ ان کلی اوصاف
 کا حامل اور ظہور ہے۔ یعنی اسکے فاضل اور نقل ہے۔ یعنی جس حد تک
 ایک اسفل جنس مادہ ایک اولی جنس خیال سے موثر ہو سکی ہے۔
 ان امثال کا نقش انسانی روتوں پر شبوت ہے اور روحیں جب عالم
 هست و بود میں منفرد گھوڑوں اور بکریوں سے دوچار ہوتی ہیں تو وہ
 نقوش یاد کے طور پر تازہ ہو جاتے ہیں۔ امثال کی تعداد لامتناہی ہے۔
 مگر بے ربط اور نامربوط ہیں۔ انکی ترتیب منطقی ہے یعنی فرد، نوع، جنس وغیرہ
 اور منطقی مراتب اور مربوط ہونے کی وجہ سے یعنی ایک عقلی جنس ہونے کی
 وجہ سے صرف عقلاً سمجھی جاسکتی ہیں۔ اور ان تک رسائی کا ذریعہ بس

عقل اور فکر کے سوا اور کچھ نہیں۔ افلاطونی فلسفہ کی ذرا طوالت سے تشریح اس لئے کی گئی کہ یہ دراصل جمالیاتی قدر و نیکی بحث کا خاکہ ہے۔ اسکی تمام جزوی باتیں اور سارے پہلو جمالیاتی قدر و نیکی دریافت اور انکی اصل حقیقت کی ترتیب و تعین میں کام میں لائی گئیں۔ عقل و فکر ان تک رسائی کا ذریعہ قرار پائی۔ عقلی علوم کے منتہا کی طرح احسا کا بھی ایک مافوق الطبیعیاتی خارجی منتہا قرار دیا گیا۔ یعنی منطقی اور فلسفیانہ کلی تصورات کی طرح ”جمال“ بھی مطلق قدر ہے۔ جس کا تمام ساری حسین و جمیل شے کے ماوراء الطبیعیاتی وجود ہے۔ ہر شے جمیل اور حسین اُسی تناسب سے ہے جتنی وہ اس معراج جمال کی حامل ہے۔ انسانوں میں شعور اور ادراک حسن ازلی ہے۔ اسکی یہ قدرت و ذیہی اور روحانی ہے۔ اس کو کسی غیر ذیہی عنصر سے واسطہ نہیں۔ ماخوذ کرنے اور سیکھنے کا کوئی سوال نہیں حسین چیزوں سے تجربہ اور انتزاع کر کے حاصل نہیں ہوتا۔ یہ ایک روحانی کیفیت ہے۔ جمال مطلق کی ایک جھلک ہے۔ فنکار و نیکی روحانی کیفیت ازلی ہوتی ہے۔ فنون لطیفہ کے مطالعہ سے جمالیات کے متعلق کوئی اصول و قانون اور کلیہ نہیں وضع کیا جاسکتا۔ کیونکہ وہ تو خود ایک پرتو ہے۔ بلکہ نقل در نقل ہے۔ ٹھوڑا اور بکری خود عالم اجسام میں ٹھوڑیت اور بکری کی نامکمل تمثیل ہے۔ اسکی تصویر نقل در نقل ہے۔ ان کی حقیقت تک پہنچنے میں ایک سداہ یا غول کی طرح ہے۔ جمالیات کے اصول و قوانین و کلیات انسانوں

کے ذہنوں میں مدفون ہیں۔ اور ان تک رسائی محض ذہن و فکر اور عقل کے ذریعہ ہو سکتی ہے۔ جمالیاتی قدروں کی اصل و نوعیت کا یہی وہ خاکہ ہے جو موئے فکر سے بہرہ و فلسفہ نے کھینچا ہے۔

ما فوق الطبیعیات ایک سرشتیہ جمالیات تک پہنچنے کی کوشش ایک دلچسپ ذہنی کاوش ہے۔ دلچسپی میں کلام نہیں۔ مگر حاصل کاوش صرف چند بے گوشت و پوست کے ”الفاظ“ ہیں۔ یا غایت از غایت کوہ کندیدن و کاہ بر آوردن کے قسم کا ایک ماتحت۔ اس راستے سے جو لوگ جمالیاتی اصول و قوانین و کلیات پہنچے ہیں ان کے دامن جمیل باتو خالی ہیں یا صرف کم عیار سنگ ریزوں سے پر۔ اور دوسرے یکم اس مطالعہ کا اصل مقصد و فنون لطیفہ کے بعض عام اور نظری مسائل بیان کرنا ہے۔ نہ کہ ایک دقیق فلسفیانہ بحث کا پھیرنا اور اس کے کج و کاواک میں گم ہو جانا۔ یہ افلاطونی اور جبرتن عقلی قلابازیاں جمالیات کے عام مسائل سے زیادہ اخلا اور فلسفہ کے مسائل سے وابستہ ہیں۔ اور اس راستے پر چلنے والے بالطبع اور بالمقصد فلسفی تھے نہ حکم جمالیات۔ علاوہ دوراز کا راور بعید از قیاس ہونے کے اس میں بڑا عیب یہ ہے کہ اس میں اس ارتقا کا کوئی لحاظ اور رعایت نہیں جو ایک مدت مدید تک، رفتہ رفتہ فنون لطیفہ کے شعبے میں ہوتا رہا ہے۔ اور جو مختلف ادوار کے عمل کے مقابلہ سے صاف کھل جاتا ہے جیسے جیسے سمجھتے جاتے ہوئے ہر طرح کی قدر و قیمتیں فرق نمایاں ہوتا جاتا ہے۔ موجودہ دور میں کوئی فن ایسا نہیں جو ہنر

انھیں قدروں پر کار بند ہون پر وہ زمانہ عتیق میں یا ازمنہ و سطلی میں کار بند
تھا۔ ازیں قبیل ان فلسفیانہ بحثوں میں ان اختلافات اور فرقوں سے قوف
کا مطلق کو شائبہ نہیں جو بلا شک و شبہ دو مختلف ملکوں یا قوموں کے
جمالیاتی تقاضوں اور احساسی افتاد طبع اور اسکے ظہور یعنی انکے فنون لطیفہ
میں صاف منعکس ہیں۔ چینی مصوری اطالوی مصوری سے چیز ہی اور ہے۔
دونوں ملکوں کے جمالیاتی تقاضے، اون تقاضوں کے چکانے کے طریقے،
اور جدا گانہ تقاضوں اور طریقوں سے جو عمل وجود میں آئے اس کے کافی نمونہ
و مختلف ہیں۔ اختلاف کا یہ عالم تھا کہ حال حال تک بحیر العقول چینی
شاہ کار یورپین مبصرین اور فنکاروں کی آنکھوں میں نیم و حشیانہ معلوم ہوتی
تھیں علیٰ ہذا القیاس ہندوستانی فنموں کی باریک سوتیاں، تانیں،
مینڈ اور مرکبیاں یا ایک پل کو بھی ٹکڑے ٹکڑے کر دینے والے تال اور
لکس مغربی کانوں اور اوران دونوں کی پکڑ سے باہر تھے۔ اسی طرح دیوانہ
کے مندروں کے نقوش کی بہتات، فراوانی اور پیچیدگی دیکھ کر مغربی نقاد
لکھتے ہیں کہ میں جگر آزیں لگتا ہے۔ اور معلوم ہوتا ہے کہ جیسے مراقبوں نے
اپنی دھن میں بنا ڈالا ہے۔ اسی طرح مشرقی مذاق والے بھی مغربی فنموں میں
لذت نہیں محسوس کرتے۔ مصوری اور نقش بندی سے متاثر نہیں ہوئے۔ اور
پارٹھیں کی عمارت کو رطوبت کا خطرہ نہ قرار دیتے ہیں غرض جمالیات کی
یہی عقلی تاویل اور تفسیر اور یہ دوازا کا نظریہ علامہ کا نظری تقاضے کے اس
حیثیت سے بھی نامکمل، نامام اور ناقص ہے کہ اس میں زمان، و مکان

کے خرق کو مطلق ملحوظ نہیں رکھا گیا۔ اور اسی وجہ سے نہ تو وہ زمانی اور مکانی ارتقا یا فرق کی کوئی تاویل و تشریح کر سکتا ہے اور اس مانوڈہ لندز و لندز ایسی عنصر کی جسکی مقدار نقل و حرکت کی آسانی کی وجہ سے اب نمایاں ہوئی ہے۔ یعنی دور دور کے ملکوں و زمانہ زمانہ کے فنون سے سیکھنے کی ہانگی قدروں سے متاثر ہونے کی اور انکے مقبول ہو جانے کی۔ مغرب مشرق سے اور شرق مغرب سے اب اتنا نا آشنا نہیں جتنا کہ کچھ دنوں پیشتر تھا۔ دونوں نے دونوں سے بہت سی باتیں سیکھ لی ہیں۔ نقل و حرکت میں بہت کے ساتھ ساتھ جمالیاتی قدس بھی مسافر ہو گئی ہیں اور غیر مالک میں غریب اور معزز تہمانوں کی طرح سر آنکھوں بٹھائی جا رہی ہیں۔ یعنی یہ قدس سیکھی جا رہی ہیں۔ انکی نامانوس اور اجنبیت مٹ رہی ہے اور نامانوسیت اور مغائرت مٹنے کے ساتھ ساتھ ان کا قبول عام بڑھ رہا ہے یعنی ان میں قبول کی اک اہلیت مضمر تھی جو قبل بن جانے کے لئے محض آشنائی کی منتظر تھی ممکن ہے کہ اس قبول کے اسباب و علل کی کڑیوں میں کوئی کڑی ہی "فطری" جمال کی موجودگی کی بھی ہو یعنی کسی ایسی قدر کی جو تمام بنی نوع انسان میں محض من حیث انسان بلکہ حیوان مشترک ہو۔ مگر مانوس اور نامانوس کی تاویل قریب تر از قیاس اور کافی معلوم ہوتی ہے۔ غرض سیکھی ہوئی قدروں کا بھی جمالیات میں لحاظ ضروری ہے۔

ایک اور بڑی خرابی اس طرز عمل کی یعنی جمالیاتی قدروں کو فلسفہ استخراج سے اخذ کرنے کی یہ بھی ہے کہ گویا یہ تسلیم کر لینا ہے کہ یہ اتنی قدس

نہ صرف باعتبار سرشت کے مافوق الطبیعیاتی ہیں بلکہ وقت کے اعتبار سے ابدی بھی ہیں۔ ان میں کسی ترسیم و تخیل کی، کسی رد و بدل کی اور کسی گھٹ بڑھ کی گنجائش نہیں۔ یہ بات بدیہاً خلاف مشاہدہ ہے۔ الا از میں کہ اسکی یہ تاویل کی جائے کہ ان قدروں کے انسانوں پر منکشف ہونے کا ایک مندرجہ ذیل بھی مرتب ہے اور یہ مذہبی احکام کی طرح مقبول اور مقرب فن کاروں کے ذریعے بھی کی جاتی رہیں ہیں۔

غرض جمالیات کے اصول و قوانین و کلیات تک پہنچنے کا آسان ترین راستہ فنون لطیفہ کے ذریعے ہے۔ فلسفیانہ راستہ ممکن ہے کہ ”کیس رہ کہ تومی روی بہر کستان است“ کی حد تک نہ ہو مگر بہر حال پیچیدہ، دشوار گزار اور اکثر طبائع کے لئے نامطبوع ضرور ہے۔ یہ خلاف اس کے فنون لطیفہ کے ذریعہ وہاں تک پہنچنا آسان اور پر لطف و دل ہے۔ اور آسان و پر لطف ہونیکے علاوہ من حیث راستے کے بھی بہتر ہے۔ محض ذہنی مسائل میں تو استنباطی طریقہ استدلال بعض دفعہ بہت کامیاب ہوتا ہے۔ اور بعض مسائل کے لئے صرف ہی میسر ہی ہے جس شے کا مادی وجود ہی نہ ہو، یا ہونیکے باوجود رسائی سے دور ہو جو عمل میں لائی ہی نہ جاسکتی ہو اور جس پر تجربہ کرنا ممکن ہی نہ ہو اس پر ظاہر ہے کہ استنباطی طریقہ نہیں نافذ کیا جاسکتا ہے۔ مگر جہاں ایسی صورت نہ ہو جہاں تفابلی طریقہ نافذ ہو سکتا ہو وہاں یہ طریقہ میرے خیال میں آسان اور مفید و دل ہے۔ آنکھ بند کر کے محض سوچ کر جمالیاتی قدروں تک پہنچنے یا وضع کرنے

سے بہتر ہے کہ آنکھ کھول کر جمالیاتی عملوں کو دیکھا جائے، اور ان کا مقابلہ کیا جائے اور ہزاروں عملوں کو دیکھ کر اور مقابلہ کر کے کچھ اصول استقراراً وضع کئے جائیں۔ لاکھوں تصویروں، مجسموں، کتابوں، نغموں اور عمارتوں کے مطالعہ سے یہ باتیں مانجہ ذکی جائیں کہ ”ابھی اسکو قرار دیا جائے؟ کیوں قرار دیا جائے؟ اور اس لقب کا اہل پوئلکے کو کونسی باتیں ضروری قرار دی جائیں۔ کر دینا در کر در انسان، ملکوں ملکوں اور زمانے زمانے یہ کام انجام دینے میں حصہ لے رہے ہیں اور ہر سرکاری۔ ہر فرد بشر انہی پسندیدگی اور ناپسندیدگی سے قدریں مانجہ ذکر کرنے میں حصہ لے رہا ہے۔ لاکھوں در لاکھ ہزاروں در ہزارہ عمل ”میزان پر چڑھے ہوئے تل رہے ہیں اور جمالیاتی کلیات کو اس جابجہ پڑتاں اور ناپ تول کا لب لباب ہونا چاہئے۔ پسند کرنے والوں کی تعداد اور پسندیدہ رہنے کی مدت ”عمل کے مقام و منزل کا آخری معیار ہے کہنے کو مدت ایک لفظ — الگ ہے مگر مدت بھی در اصل تعداد ہی ہے۔ صرف شمار میں شرکت کرنے والے افراد زمانے کے ساتھ بدل جاتے ہیں۔ مگر شمار کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ مطلب ایک طرح تعداد ہی ہے۔ ہاں غور و خوض کا غرض بڑھ جاتا ہے۔ غرض کر دڑوں آدمی کے مدت تک غور و خوض سے بہتر کوئی ذریعہ کسی بات تک رسائی کا نہیں اس لئے ہمیں اپنی جمالیاتی قدریں استخراجاً مقرر نہیں بلکہ استقراراً جا مقرر نہیں بلکہ استقراراً مانجہ ذکر کرنی چاہئے۔

جمالیاتی قدروں اور کلیوں تک پہنچنے کی راہ عمل فی من نشین کرنے کے بعد ان قدروں سے جو رد عمل ابھرتا ہے اب ذرا اس کی نوعیت اور

محتویات کا ایک سرسری اور اجائی مطالعہ کیا جائے مگر اس مطالعہ سے پہلے ایک لفظ کی تشریح اور صراحت کی اجازت دیجئے۔ کیونکہ یہ لفظ عام بول چال میں بہت مستعمل ہے۔ مگر عام بول چال میں جو اس کا مفہوم ہے وہ اس مفہوم سے بالکل جدا گانہ اور دیگر گروں سے جو اس کا مفہوم سائنس میں ہے۔ اور سائنس میں جو مفہوم ہے وہ اس سے بالکل مختلف ہے جو جمالیات کے اصطلاح میں ہے۔ گویا ایک ہی لفظ ہے جس کو تین طرح استعمال کرتے ہیں۔ لفظ ”تجربہ“ کا جو مفہوم عام بول چال میں ہے وہ بیان کرنے کی ضرورت نہیں۔ سائنس میں یہ لفظ ان عملوں کیلئے مخصوص ہے جو خاص طریقوں پر اور خاص اصول کے ماتحت معمول میں کئے جاتے ہیں۔ اور جمالیات میں اس سے داد ہر وہ کیفیت ہے جو قلب پر گزرتے، ہر وہ جذبہ اور اثر ہے جو دل میں ابھرتے، اور ہر وہ خیال اور تصور ہے جو دماغ میں وقتی طور پر آجائے۔ شفق کا افق پر پھولنا، آفتاب کا سمندر کی لہروں میں ڈوبنا یا تغلی کا پھولوں، پھولوں رس چوستے پھرنایا ایک پورے ہی بھکاریوں کا گودڑوں میں لپٹی گلی میں کس میسرسی کے عالم میں سویا ہونا، دیکھ کر جو کیفیت گزرتے، جو جذبہ اور اثر ابھرتے اور جو ”خیال“ آئے وہ تجربہ سے اوڑ جمالیات میں یہ لفظ اسی کیفیت، جذبے اور خیال کے معنی میں استعمال کیا جاتا ہے۔ ایک فنی عمل کے رد پر وہ تجربہ اتنا متنوع اور مختلف لگتا ہے ہوتا ہے کہ اسکی صراحت اور بیان کیلئے کوئی ایک لفظ کافی نہیں ہو سکتا

ایک لفظ میں اس کا جامع اور مکمل حصار محال ہے۔ ایسی صورت میں تمام سارے فنون کے غلوں کے رو برو ہو کر عمل اکھڑتا ہے اور اسکے بیان کیلئے اک ایسے لفظ کی تلاش جو سب پر، اور سب پر یکسان، حاوی ہو قطعاً قطعی لا حاصل ہے۔ کسی لفظ کی دلالت اتنی جامع اور سیٹھ نہیں کہ تمام فنون کے غلوں سے اکھڑے بھارے کے بیان پر تمام وکمال اور یکساں حاوی ہو۔ جو فن سامعہ سے متعلق ہے مثلاً موسیقی ظاہر ہے کہ اُس کا بڑی اور تفصیلی اثر اور اس کا خرج وہ نہیں ہو سکتا جو نقاشی کا ہوگا۔ جو صرہ سے متعلق ہے۔ اور دونوں میں کسی کامن وکمی ایسا نہیں ہو سکتا جیسا ایک طویل رزمیہ یا المیہ کا جس کا اصلی خرج متخیلہ ہوتا ہو اور جس کے پورے اثر تک پہنچنے میں ذہن بہ مراتب زیادہ دھیل ہے۔ موسیقی ذہنی اثر سے معراج نہیں۔ نقاشی ذہنی اثر سے معراج نہیں۔ اور نہ شاعری صوتی تاثرات سے عاری ہے۔ مگر ان سبھوں کے حاسے اور ذہن پر اثر انداز ہونے کی نوعیت اور شدت جداگانہ اور مختلف درجے پر ہے۔ شاعری میں موسیقی کو ملحوظ رکھنے کے باوجود وہ خود موسیقی کے لطف کو نہیں پہنچ سکتی۔ اور موسیقی ذہن پر اثر انداز ہونے کے باوجود شاعری کے مرتبے کو نہیں پہنچ سکتی تو اس کا اپنا ذہنی اثر کبھی بذات خاص جہت ہے۔ ان فرقوں کو سنگسار کے نظر سے کی روشنی میں خود فنون ہی کے اور ہر فن کے مادی وسیلے کے خواص و عوارض کی اہلیت ہی کی طرف منسوب کرنا احسن ہے۔ یعنی شاعری کا صوتی موسیقی کے صوتی اثر سے

صورتِ مدجہ ہی میں کم نہیں بلکہ نوعاً ہی بالکل معینہ اور مختلف ہے ان متغیلات
 اور جذبات پر تمام فنون کا تقعر جیسا وی اثر پڑ سکتا ہے۔ تو اثر جو اس
 اور جذبات پر دیگر گروں اور مختلف نہ اوج پر اثر انداز ہونے کا سوال
 چند منٹ کیلئے ملتوی کر دیا جائے اور جذبات کو ملحوظ نہ رکھا جائے اور
 فی الحال ایک موئے بیان سے قناعت کر لی جائے تو کہہ سکتے ہیں کہ
 تمام جمالیاتی علموں کا اثر ایک طرح کا یعنی بے لطف ہوتا ہے اور اس
 موئے معنی میں عارضیہ و حدائی بھی قرار پا سکتا ہے۔ یعنی اس کی وحدت
 کسی مفروضہ کی سی نہیں ہے۔ بلکہ ایک مرکب کی سی ہے۔ جو بطور
 مرکب کے تو ایک واحد شے ہے۔ مگر دراصل چند مفروضات پر مشتمل ہے۔
 بظاہر اور موئے موئے مقاصد کیلئے واحد فرض کر لیا جا سکتا ہے مگر
 تجزیہ پر اسکی وحدت قائم نہیں رہ سکے گی اور نازک، لطیف اور جزوی
 و تفصیلی اغراض و مقاصد کیلئے واحد نہیں پرقرار رہ سکے گا۔ مثلاً
 پانی کہ مرکب کی حیثیت سے ایک واحد شے ہے۔ اور بہت سے اغراض
 و مقاصد کے لئے ایک واحد شے سمجھا جا سکتا ہے۔ مگر دراصل دو
 اجزاء پر مشتمل ہے اور بہت سے حالات میں اسکی ظاہری وحدت
 منتشر ہو کر اجزاء میں تحویل ہو جائے گی۔ اور بہت سے موقعوں پر
 بہت سے اغراض و مقاصد کے لئے ہم اسکو ایک شے واحد کا اعتبار
 نہیں دے سکتے۔

تو موئے موئے کہہ سکتے ہیں کہ تمام جمالیاتی تجزیہ وادرقسم کے

ہوتے ہیں یعنی گویا ان حجبوں کی قسم ہی نہیں ہوتی۔ اور یہ تجربے سارے کے سارے یک صنفی ہیں۔ یعنی سب کے سب پر لطف ہوتے ہیں۔ مگر یہ پر لطف اثر دراصل ایک بہت پیچیدہ اور کثیر الاجزاء مرکب ہے۔ "لطف" ایک بہت مخلوط تانہ اور رد عمل کا ایک محض موٹا اور کام چلاؤ کا نام ہے۔ مثلاً جب ایک نغمہ جس میں چند طرح کی آوازیں یعنی سوا طرح طرح سے منظم اور مرتب کیے، اور نہ صرف مختلف قسم کی آوازیں ہی بلکہ ان آوازوں میں زمانی وقفے بھی خاص خاص قسم کے قائم کیے، پیش کیا جاتا ہے تو جو اس یعنی سامعہ کو محض آوازوں اور وقفوں کی حس کرتا ہے یعنی ہر کو فرد فرد اور الگ الگ، اور ہر کائنات خاص ایک پر لطف اثر پھرتا ہے۔ مگر تمہارے لطف صرف آوازوں کے لطف کے فرد فرد اور الگ الگ ابھرنے سے نہیں پیدا ہوتا بلکہ ان کی ایک خاص طرح کی ترتیب اور ایک منظرہ اصول کے ماتحت تنظیم سے بھی۔ مگر خود کان میں اس ترتیب اور تنظیم کے تمیز اور ادراک کی کوئی صلاحیت نہیں وہ تو صرف ایک رسیور کی طرح ہے کہ جو صوتی لہریں پھیل رہی ہیں اور گونگو پڑے۔ وہ اس سے زیادہ برقادر نہیں۔ (تو کیا ریڈیو رسیور بھی سروں اور وقفوں کو سمجھتا ہے اور انکی تمیز کرتا ہے؟ یا اگر آپ ہر بات میں فطرت کی کاریگری دیکھنا چاہتے ہیں تو یوں کہہ لیجئے کہ مار کوئی، فلیپ اور بل وغیرہ ایسا کامیاب اور نازک آلہ نہیں بنا سکے جیسا صانع قدرت نے بنایا ہے۔ مگر خواہ وہ صانع قدرت ہی کا بنایا

ہو اکیوں نہ ہو وہ ہے بس ایک رسیں وہ کانوں کو من جیٹ گلہ کے
 یعنی آوازوں کو ان کے سرو و تال کی تنظیم اور ترتیب کی تیز اور آہستہ کے
 ساتھ نہیں ستا۔ مگر تنظیم اور ترتیب کی پہچان اور تیز نہان ہیئت ہیں
 اسکو تنقید سے تعلق ہے۔ یہاں پر سرو و تال و وقفوں کے انفرادی اور
 ذاتی لطف کے علاوہ وہ لطیف موضوع کلام ہے جو تنظیم اور ترتیب
 کی وجہ سے جٹ جاتا ہے۔ اور گو حاسہ سامع اس تنظیم و ترتیب کی نہ
 سمجھ سکے مگر وہ اس کے اثر سے محفوظ ہوتا ہی۔ کیونکہ صوتی لطف مزہ
 کرنے میں نہیں ہے بلکہ منظم طور پر سننے میں ہے۔ منظم طور پر سننا لطف
 ہے۔ اور اس لطف کا احساس کان یا مرکز سماعت کو ہی۔ منظم کردہ
 اثر بذات خاص ایک منفرد شے ہے اور ایک اور فاضل سبب لطف کا
 ہے۔ جو سروس کے مابین صوتی تناسب کی وجہ سے پیدا ہو جاتا
 ہے۔ مگر تناسب کا لطف محسوس کرنے میں اس کے ترکیبی سروں کا
 انفرادی احساس و خیل نہیں ہوتا۔ بلکہ وہ ایک منفرد کیفیت ہے جو
 ایک ذاتی صورت پر گرا کر ایک واحد اثر کی صورت میں محسوس ہوتی ہے۔
 اس کے اجزائے ترکیبی اپنی انفرادیت کھودیتے ہیں۔ وہ لکڑا ایک وحدہ
 کیفیت پیدا کر دیتے ہیں یاوریہ واحد کیفیت ایک واحد اثر کی صورت
 میں حاسہ کے ضبط میں آتی ہے۔ جیسا کہ اسکو "تناسب" قرار دینا غلط
 ہوگا۔ کیونکہ حاسوں کو "تناسب" کا من حیثیت "تناسب" کے ادما
 نہیں۔ تناسب ایک عقلی قدر ہے۔ احساسات میں محض ایک اثر

ہے۔ عقلی تناسب احساساً ایک اثر میں مبدل ہو جاتا ہے۔ یعنی منظم صورت میں سنا احساساً پر لطف محسوس ہوتا ہے۔ ترتیب اور تنظیم سبب لطف کا ہے۔ یہ نکتہ سختی سے ذہن نشین رکھنا چاہیے کہ اس ایلے ہو رد عمل کے ایک سر جمالیات کی دنیا سے ایک دم باہر ہی نہ جا پڑنے کے لئے یہ ضرور رہے کہ اس حسرتی ہو۔ یعنی اہلی ہوئی نہر کا سرچشمہ حیات اور متخیانہ کی سرزمین میں ہو گا۔ ابال باہر بھی پھیل گئی ہو۔ نرے فکری لطف کی جمالیاتی صنف کا لطف قرار دنیا بھول اٹھی ہے۔ یہ نکتہ اس طرح کا لطف جمالیاتی عملوں کے رد عمل سے بڑھ کر نہیں اٹھتا۔ اقلیدس اور ریاضی کے مسائل حل کرنے میں بلاشبہ ایک لطف اور عزم ہے مگر یہ لطف صنفاً، نوعاً اور نفساً اس طرح کا نہیں جیسا نئے تصور، رقص یا شاعری وغیرہ کا۔ تاہم الامتیاز قدر حیات اور جذبات تو وسط ہے۔ اگر لطف حل سے کو حاصل ہے اور جذبات پر اثر انداز ہے تو وہ جمالیاتی ہے۔ پورا اگر ان دونوں پر اثر انداز نہیں تو نہیں۔ ذہنی اور فکری عناصر کا ہے صرف اس حیثیت سے جمالیاتی قدر بھی حاصل کر لیتے ہیں کہ متخیانہ اور جذبات کو موثر کرنے میں دخیل ہو جاتے ہیں۔ بہت پھیلے ہوئے ایچیدہ عمل کا بغیر ان کے تو وسط کے پورا اثر نہیں اٹھتا۔ مگر چونکہ ذہن و فکر دراصل غیر حسی اور غیر جذباتی قدریں ہیں اس وجہ سے بالعموم ان کے تو وسط کو کم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جمالیاتی عمل میں سادگی

اور جستجی کا تقاضہ اور سادہ اور جستجہ عملوں کا لطف دراصل یہی عنصر کو خارج کرنے کیلئے اور خارج رہنے کی وجہ سے ہوتا ہے۔ اور اسطو
 وغیرہ جو عملوں کے پیمانوں کو محدود رکھنے کی تاکید کی ہے وہ بھی
 اسی وجہ سے ہے۔ میں کہہ چکا ہوں کہ کانٹ کا ساتھ عقلی تک جمالیاتی
 تاثرات کے بلا واسطہ، یعنی بلا واسطہ عقل و فکر، بالذات حاسوں
 پر اثر انداز ہونے کا قائل تھا، مگر بایں ہمہ اس کو ایک دم نظر انداز بھی
 نہیں کر دیا جاسکتا۔ اور تکنیک کا لطف یا کم از کم اسکے لطف تک
 رسائی کا ذریعہ تو اکثر ذہنی اور فکری ہوتا ہے۔ کیونکہ جیسا کہ عرض کیا جا چکا
 تکنیک درحقیقت ایک عقلی اور فکری عنصر ہی ہے۔ اور اس کا لطف ثانوی
 سہی یقیناً جمالیاتی لطف کے حدود میں داخل ہے جس حکمت عملی سے لطف
 پیدا کیا گیا ہو وہ تنقید سے زیادہ وابستہ سہی مگر خود لطف سے قطعی غیر
 متعلق بھی نہیں۔ خاکہ نشی مصوری نہ سہی مگر اس سے ہی معلق بھی نہیں۔
 اور کسی عمل کا پورا لطف اکثر اسکے خاکے یعنی ذہنی جزو کا مرہون ہوتا ہے۔
 جو اس، تخیل، جذبے اور فکر کے آپس کے ایک دوسرے رابطے کے
 بارے میں جمالیات میں یہ بات بہت قابلِ ملاحظہ ہے کہ جو اس ہی جمالیاتی
 تجربوں کے داخلے کا راستہ ہے۔ جمالیاتی تجربہ جو اس کو کام میں لائے یعنی
 اُسکے توسط سے برانگیختہ کیا جاتا ہے۔ متخیلہ جو اس کے ذریعہ حاصل کیے ہو
 مواد کو صرف میں لاتا ہے اور مرتب و منظم کرتا ہے۔ اور جذبہ اُسی قسم کا ابھرتا
 ہے جیسا اُس محسوسہ اور متخیلہ کیفیت کے تحت ابھرتا ہے۔ جو اس کا متاثر

ہونا اور اُس تاثر کے پھیلتے سے متخیلہ کا متحرک ہو جانا اور جذبات و کوائف کا براہِ نیچہ ہو جانا ہی جمالیاتی تجربہ ہے۔ اقلیدس اور ریاضی کے مسائل حل کرنے میں جو اس محسوس میں سے کوئی متاثر نہیں ہوتا۔ گو کچھ عبارت پڑھنے اور خطوط بنانے یا اعداد و شمار لکھنے کے لئے آنکھیں مصروف ہوتی ہیں۔ خود مسائل تمام تر ذہن و فکر سے متعلق ہوتے ہیں۔ اور اس سے محظوب ہوتے ہیں۔ اسی طرح کانٹ اور ہگل کے فلسفوں سے مطالعہ سے نہ کسی جو اس پر کوئی زور پڑتا ہے اور نہ اُس میں کوئی ردِ عمل ابھرتا ہے اور نہ اسکو پڑھکر کسی قسم کے جذبات و کوائف دل میں ابھرتے ہیں۔ بلکہ جذبات سے جس قدر مبرا ہو کر مطالعہ کیجئے مطالعہ اتنا ہی کامیاب ہوگا۔ مگر ٹیشین، سینزی، اور وان گلف کی تصویریں دیکھنے میں رنگوں کی بہار باصرہ کو خاص طرح متاثر کرتی ہے۔ جو اقلیدس اور ریاضی کے خطوط، حروف اور عبارت پڑھنے کے ردِ عمل سے بالکل دگرگوں ہوتی ہے۔ علیٰ اذ القیاس بلخ، موزاٹ اور سمفون کے نغمے سماعت کو خاص طور سے متاثر کرتے ہیں۔ جو ادھر ادھر کی کان پڑی آوازوں کے اثر سے بالکل اور طرح کا ہوتا ہے۔ ان تصویروں کے خطوط و رنگ اور نغموں کی آوازیں کچھ اس طرح نظم و ترتیب ہوتے ہیں کہ ان میں ایک بہت طنائے غمزوں کی طرح ہزار رنگیں پنہاں ہوتی ہیں اور ان کا دیکھنا اور سننا بصارت اور سماعت کے ذریعہ متخیل کو مشتعل کر دیتا ہے۔ جو ان جذبات و کوائف کے ابھرنے کا آلہ کار بن جاتے ہیں۔ جو بالآخر ابھرتے ہیں یعنی جو ان عملوں میں

فنکار نے بھر دیئے تھے۔ اور ایسا ہو کیوں نہیں؟ آخر خود یہ تصویریں اور نئے
 معرض وجود میں کیسے آتے ہیں؟ جواب وہی ہے جو اس مطالعہ کے ادراک
 میں کہا جا چکا ہے۔ یعنی فنکار کا اپنے حسیات کی فزونی اور انکی ذکاوت کی تیزی
 اور شدت کی وجہ سے عالم و مافیہا کی سینکڑوں اشیاء کی چھیر سے تمام تر
 ایک دل ہو جاتا ہے۔ ایک دل جو سیماب سا بیقرار و مضطرب ہو جاتا ہے۔
 وہ اپنے تخیل کی مدد اور توسط سے اس سیمابی اضطراب کو ایک ساپے کی
 ڈھالتا ہے۔ اور تخیل کے ساپے میں ڈھلتی ہوئی شکل کو اپنے مخصوص مادی
 وسیلے یعنی رنگ، خط، صوت اور حرکت وغیرہ کو مصروف میں لا کر ایک
 محسوس پیکر دیدیتا ہے۔ محسوس اس معنی میں کہ جو تاثر خود اس کے جو اس اور
 تخیل پر طاری تھا اُس سے مکمل اس قدر معمور ہے کہ گویا اُسکی تصویر ہو گیا ہے
 کہ جس کو دیکھ کر نظارگی کے جو اس پر وہی تاثر ابھر آئے۔ اور ان میں وہ جذبات
 اور کوائف، انجمن، سناس، اکراہ، تأسف، رنج وغیرہ وغیرہ کے بیارہ ہو جاتا
 ہے جو خود اس پر تخلیق کے دوران میں طاری تھے، ادب جتنی مادی وسیلہ استعمال
 کرنے والی جمالیاتی صنف میں بھی ہم یہ تقاضہ اور توقع تمام تر اٹھا نہیں دیتے۔
 ہم تقاضا کرتے ہیں اور متوقع رہتے ہیں کہ شاعر کا بیان خواہ خارجی اشیاء
 مثلاً قوس قزح اور شفق کا ہو خواہ داخلی کوائف مثلاً غصے یا تأسف وغیرہ
 کا ہو ہمارے سامنے ایک حقیقی جاگتی تصویر پیش کر دے۔ ایک ایسی بولتی
 تصویر جو تخیل کو تحریک میں لائے اور ذہن کے سامنے ایک کیف کو منسلک
 کر دے۔ فن کار وہی ہوتا ہے جو عالم و مافیہا کو محسوسات کے قالب میں

ڈھال دے۔ یعنی جس کے متخیلہ کے سامنے ہر شے مشکل اور محکم ہو جائے۔ جس کے متخیلہ کی بت مکاری ہر شے کو ایک محسوسہ ہیات میں محکم ڈھال دے۔ جس کے متخیلہ کے سامنے صفات ذات میں مبدل ہو جائیں۔ چنانچہ ادیب کی آنکھ میں معشوق کا حسن ”برق“ ہو جاتا ہے۔ آفتاب کسی دوشیزہ کا ”آئینہ دار“ نظر آتا ہے۔ سمندر ایک ”مغنی مست“ نظر آتا ہے۔ دیباک ”طلسم بیچ و تاب“ نظر آتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ وہ ہمارے سامنے موجوداتِ عالم کو محسوسہ تجاربہ کے روپ میں پیش کرتا ہے۔ یعنی جیسی کوئی شے اُسے محسوس ہوتی ہے۔ حسن اک ”برق“۔ آفتاب اک ”آئینہ دار“۔ سمندر اک ”مغنی“ اور دریا اک ”طلسم بیچ و تاب“ اور تمام فن کاروں میں ایک غیر معمولی صلاحیت اشیا و عالم کو ایک روپ میں دیکھ لینے کی، خواہ قدرت کی طرف سے خواہ ماحول کے اثر سے ودیعت ہوتی ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ فن کار کوئس کو دیکھا ہے اور اُسکی نظروں میں وہ دیکھا نظر آتا ہے جیسا کہ وہ ایک ایسی ہستی کو نظر آئے جو اس کے علاوہ وقوف اور کسی ذریعہ سے معرا ہو۔ یا یوں کہئے کہ فنکار فلسفی یا سائنس دان کی طرح دنیا کا مطالعہ عقل اور فکر کی آنکھوں سے نہیں کرتا بلکہ حواس اور تخیل کی آنکھوں سے کرتا ہے۔ اُس کا وقوف ذہنی اور عقلی نہیں ہوتا۔ استخراجی اور استقرائی یا محمولوں میں دریافتہ اور تجربہ کردہ نہیں ہوتا بلکہ حیاتی اور محسوسہ ہوتا ہے۔ جیسا احساس پر ظاہر یا تخیل میں مربوط ہو گیا ہے دیکھا ہوتا ہے۔ اور عقل و فکر کے توسط سے نا آلودہ ہوتا ہے۔ عقل

آفتاب میں عکس رخ یا ردیکھ سکتی ہے۔ اور نہ بمعمل میں تجربہ کر کے اُس میں روئے نگار کی کوئی بابت دریافت ہو سکتی۔ اسی وجہ سے اُس کی عالم و مآبہ کی تاویل اشرک و کج اور تفسیر بھی غیر عقلی ہوتی ہے۔ بالکل جذباتی اور محسوسہ ہوتی ہے۔ دنیا ایک "قید خانہ" ہے۔ ایک "دویرانہ ہے"، ایک "جہان سرا" ہے۔ اور زندگی ایک "قید" ہے۔ ایک "سفر" ہے اور موت "نیند میں پڑ جانا" ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔ اوسکو دنیا، زندگی اور موت اسی طرح کی چیزیں محسوس ہوتی ہیں۔ جو نہ فلسفی کی عقل استقرأ کر سکتی ہے اور نہ سائنس والے کا معمل دریافت۔

یہی محسوسہ کوائف اور تخیلہ حقائق جمالیاتی "تجربات" ہیں۔ یعنی وہ تجربات جو حواس و حسیات اور تخیل کے توسط سے ظہور میں آئیں۔ وہ تجربات جو عقل و شعور کے ذریعے نہ بہم پہنچ سکے ہوں۔ جو دل میں بلا کسی منطقی استدلال کے بلکہ تمام منطقی استدلال کے خلاف اتر گئے ہوں۔ یہ عقلاً مبہم اور منطقیانہ تراشیدہ ہوتے ہیں۔ چنانچہ حسیاتی وقوف کے ابہام اور ناصاف ہونے کی طرف بالتفصیل تو خیر نہیں مگر تھوڑی حدت کے ساتھ اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے۔ یہ تعریفیں جامع تو ہیں مگر مانع نہیں۔ یعنی اس تعریف میں تمام جمالیاتی تجربات تو آ جاتے ہیں۔ اور کوئی جمالیاتی تجربہ ایسا نہیں جو ان اوصاف سے مستصفا نہ ہو۔ مگر اس تعریف میں بعض ایسے تجربات بھی آ جاتے ہیں جو جمالیاتی نہیں۔ اور تنگو جمالیاتی تعریف میں نہ آنا چاہیئے تھا۔ میں نے یہ تجہول تعریف قصداً کیا ہے۔ تاکہ ہر من مآہر

جمالیات اور موجودہ فن جمالیات کے مدوں باؤم گارتن کی خدمت
 اچاگر ہو جائے۔ باؤم گارتن کی فکر رسا اور نکتہ رس مذاق نے محسوس
 کیا کہ جس طرح ”بروکنہ“ علم عقلی اور ”گڈ“ ”دول“ کی منزل مقصود اور
 منتہا ہے بالکل اسی طرح حسیات اور حسی علم کی بھی ایک منزل
 مقصود اور منتہا ہو سکتی ہے۔ اگرچہ باؤم گارتن کا مطالعہ کافی دشنامی
 نہیں اور اُس میں خلا اور خامی دونوں ہیں مگر اس نے مسئلہ کو ایک
 اچھوتے زاویہ نگاہ سے دیکھا اور مطالعہ کی ایک نئی راہ کھولی۔ اور یہ
 میرے نزدیک کبھی صحیح زاویہ نگاہ اور رہ راست ہے۔ باؤم گارتن کا
 جمالیات میں ایک عجیب مقام ہے۔ وہ اس فن کا بانی مبنی نہیں کہا
 جاسکتا کیونکہ اس پر بہت کچھ لکھا جا چکا تھا۔ اُس کا مطالعہ کسرا نہیں
 کہا جاسکتا کیونکہ وہ اپنے بخود راستے پر اور اپنی منزل مقصود کی طرف
 بہت دور نہیں چل سکا۔ گو یہ بہت کچھ جن مقدمات کی ضرورت تھی اُنکے
 فقہان کی وجہ سے تھا یعنی اُس کے لئے اس راستے پر بہت دور چلنا ممکن
 ہی نہ تھا۔ اور اسکا جمالیاتی شغف بے ثبوت بھی نہیں کہا جاسکتا۔ کیونکہ
 وہ دراصل ایک فلسفیانہ نظام کی تکمیل کی فکر میں تھا۔ بائیں ہمہ اس نے
 جو زاویہ نگاہ تجویز کیا اور اُسکی تجویز سے جو راہ کھل گئی اوسکا سہرا تمام تر
 اُسکے سر ہے۔ اُس نے ایک صحیح زاویہ نگاہ تجویز کیا جسکی وجہ سے جمالیات
 کا ایک نیا قبلہ نظر کے سامنے آگیا۔ اور اُس نے اُس قبلہ تک رسائی کی جو
 راہ دکھائی اوس پر چل کر وہاں تک پہنچنا ممکن ہو گیا۔ اوس نے جمالیات

کو منطقی اور تعقل سے علیحدہ کر دیا۔ اور یہ ایک بہت بڑا کارنامہ تھا اس
 راہ پر چلکر منزل مقصود تک پہنچنا ممکن ہو گیا۔ اور خود منزل مقصود بھی
 افلاخوں کا ٹہنکل وغیرہ جیسے آئیڈیلیٹ فلسفیوں کی "کس نداشت کہ
 منزل کہہ مقصود کجا است" کے قسم کی منزل کے مقابلہ میں واضح تر اور
 سائنٹیفک طریقوں پر عمل پیرا ہو کر قابل رسائی ہے جیسا کہ میں آگے
 چلکر عرض کروں گا۔ علم النفس ہنوز عالم طفولیت میں ہے۔ اسکی رسائی ابھی
 محض سطحیات تک ہے۔ اور اس فن کے علما ہنوز مسائل کی بالاسطح گردی
 میں نہمک ہیں۔ مگر کانٹ اور ہگل کے زمانے میں وہ مواد بھی نہیں میسر تھا
 جواب ہے۔ اور اس منزل کا راستہ نہیں کھل گیا تھا جو اب نظر آرہی ہے۔
 اور جہاں تک یہ رہ راست پہنچائی نظر آتی ہے۔ میں نہیں جانتا کہ اگرچہ
 فلسفیوں کو یہ مواد میسر ہوتا تو وہ اس سے کیا فائدہ اٹھاتے مگر یہ ناقابل
 انکار ہے کہ نفسیاتی اور منافی تحقیق اور طریقہ کاروں نے باؤم کا ریس کہ
 دکھائی ہوئی راہ اور بتائے ہوئے قبلہ کو جمالیاتی مطالعہ کی صحیح راہ اور
 صحیح قبائے ثابت کر دیا ہے۔ اور عنقریب فن جمالیات اُن اکھاووں اور
 فلسفیانہ قیاس آرایوں سے بھڑکارا جانے والا ہے جس میں مواد کے
 عدم نے فلسفیوں کو اس کو اکھا دینے کا موقعہ ہم پہنچا دیا تھا۔ اور
 باؤم کا رتن کی خدمت اور گران تر ثابت ہونے والی ہے کہ جمالیاتی مسائل
 کا سمجھنا، اُس کی صحیح قدریں تدوین کرنا، قدروں کے مراتب مقرر کرنا،
 اسکی صحیح منزل مقصود مقرر کرنا، اُس تک رسائی کا راستہ نکالنا دیکھنا

منسفیانہ قیاس آرائی سے نہیں ممکن ہے یعنی اسٹیڈیلٹیوں کی اس طرح
 کی قیاس آرائیوں سے جو ایک مافوق الطبیعی شے اور عقل و فکر کی رسمہ
 کشی پر مشتمل تھیں۔ اس نے محسوس کیا کہ جمالیات عقل و فکر سے زیادہ
 جو اس وحشیات سے وابستہ ہے۔ اور جس طرح عقل و فکر کے ذریعہ بعض
 قسم کی چیزوں کا علم ممکن ہے اسی طرح حیات کے وسیلہ سے کئی بعض
 قسم کی چیزوں کا علم ممکن ہے عقل و فکر کے ذریعے جن چیزوں کا اور جس طرح
 کا علم ممکن تھا اس کا منتہا اور نصب العین موجود تھا جس کو ”گود تھ“ کہتے
 تھے اسی طرح ”دل“ کی جدوجہد کی بھی منزل مقصدہ موجود تھی جس کو ”گود تھ“ کہتے
 تھے مگر اس وحشیات کے ذریعے جس شے اور جس طرح کا علم ممکن ہے اس
 سے وابستہ نہ کوئی بضابطہ نہ تھا اور نہ اس کی کوئی منزل مقصود متعین تھی۔
 اس نے یہ دونوں خد متیس انجام دیدیں۔ اور انجام دینے میں بڑی نکتہ
 رسی اور دوزخی سے کام لیا۔ اور زمانے کے حساب سے بڑی ہمت سے کھلی۔
 اس زمانے میں حیات و لذت اور ان سے وابستہ جتنی چیزیں تھیں بڑی
 نیچی نظروں سے دیکھی جاتی تھیں۔ اور اعلیٰ مذاق والوں کے لئے ناقابل اعتنا
 سمجھی جاتی تھیں۔ ہر شے میں الوہیت، روحانیت اور مافوق الطبیعیاتی
 عناصر کی تلاش تھی۔ نہ ڈارون کی کتاب تصنیف ہو چکی تھی جو انسان کو
 جانور کی محض ایک صنف قرار دے اور نہ فرایڈ کا نفسیاتی تحلیل کا علم
 وجود میں آیا تھا جو انسان کے رگ و پے اور دل و دماغ کے گوشوں میں
 بہائیت کے عنصر پناہ گزین دکھائے اور نہ علم النفس معرض وجود میں

آیا تھا جو جانوروں میں بھی ادراک و شعور اور ذہنی صلاحیتوں کا وجود ثابت کر دے۔ انسان کو انسانیت پر غرہ تھا عقل و فکر میں انسانی معروضہ اور جوہر تھا۔ اور انسان اپنا دماغ آسمان پر رکھے، عقل و فکر کے پر لگا کر، دنیاؤں مافیہا کو بھلائے، فلک پیمائی میں مصروف تھا۔ اسکو حیات و لذائذ سے کیا واسطہ۔ وہ تو علوی تھا۔ اسکو اس سفلی شے سے کیا ربط۔ غرض جمالیاتی قدریں بھی عالم بالا میں تلاش کی جاتی تھیں اور ان کا قلابہ بھی روحانیت اور روحانی لذائذ سے ملا تھا۔ باؤم گارتن نے جمالیات کو آسمان پر سے زمین پر لادیا۔ اُس نے حیات کو عقل و فکر کا ہم پلہ کر کے اُسی کے مقابل کا ایک ذریعہ علم قرار دیا۔ اور فلسفہ کی اور شاخوں کی طرح انھیں کے ہم پلہ ایک باضابطہ علم کا خاکہ مرتب کیا۔ اور فن کا نام جمالیات رکھا۔ اسکی منزل مقصود اور منہا جتن "قرار دیا۔ اور منزل تک پہنچنے کا راستہ جو اس وحیات قرار دیا۔ ظاہر ہے کہ نقش اول نا تمام ہی ہو سکتا تھا۔ تجرباتی مواد کی کمی کی وجہ سے یہ قیاس آرائی ہی کی ایک صنف ہو سکتا تھا۔ جو فلسفیانہ مواد فراہم تھا۔ وہی بطور مواد استعمال ہو سکتا تھا۔ اور اسکی قدریں و تشکیل فلسفہ کی ایک شاخ ہی کی طور پر ہو سکتی تھی۔ اور باؤم گارتن کا فن جمالیات ایسا ہی ہے۔ اُس نے ملنے میں حیات کے متعلق کوئی مواد ہی فراہم نہ تھا۔ محض قیاس آرائیوں یعنی فلسفیانہ کاوشوں کا فراہم کردہ کچھ اونہی ساسر پایہ تھا۔ مگر تھوڑے دن بعد ایک باضابطہ علم النفس کی بھی بنیاد پڑی اور یہ ترقی کرتا گیا اور اس نے اور تجرباتی علموں کی طرح معمول میں تجربا

شروع کئے اور عملی تجربوں کے آئے اور طریقے وضع کئے تو رفتہ رفتہ ایک قابل قدر نفسی علوم کا بھی سرمایہ تیار ہوتا گیا۔ باؤم گارتن کے زمانے میں حسیاتی قدریں نہ اور علوم کی قدروں کی طرح ناپی جو کھیں تھیں نہ کسی طرح تجربے کے ذریعے پرکھی جاسکتی تھیں اور نہ ان سے متعلق کوئی اعداد و شمار فراہم کئے جاسکتے تھے۔ اور حسیات پر بنا رکھنے پر یہ اعتراض تھا کہ نئے فن جمالیات کی بنیادناستواسبے اور ایک بہت نامتبعین قدر پر مبنی ہے علم النفس کی موجودہ ترقی نے اس اعتراض کی قوت کو بہت کچھ توڑ دیا ہے اور جمالیات کا مستقبل بہت روشن کر دیا ہے۔ مگر باؤم گارتن کے بعد جمالیات پھر فلسفیوں کا ایک کھیل بن گیا۔ اور جرمن انڈیلٹوں کے ہاتھ چڑھ کر مشرقی شعرا کے معشوقوں کی مریاں کا طائر معدوم عفا ہو گیا۔ وہ حسیاتی و قوت کا منتہا اور حسیاتی ذریعے سے پہنچی جانے والی اور سمجھی جانے والی ایک قدر نہ رہی۔ جو مجوزہ فن کے نام میں نچوڑ چکی اور اس لفظ کی اصلی دہی دلالت اور نئے فن کے نام کی دہی سمیٹ گئی۔

باؤم گارتن قبل از وقت آیا۔ اسکی تحریک کے قبول کے مقدمات ہنوز موجود نہ تھے۔ اس کے قبول کیلئے زمین تیار نہ تھی۔ ڈارون، فرائڈ، اوڈنٹ کو اس کے قبل ہونا، اس کو ان کے بعد آنا تھا۔ اور قبل از وقت آنے کا خمیازہ اس کو اور اس کے فن جمالیات دونوں کو بھگتنا پڑا۔ وہ خود فراموشی میں بڑ گیا۔ اس کا بتایا ہوا منتہا اور اس منتہا تک پہنچنے کا اس کا بتایا ہوا راستہ وہن سے اتر گیا۔ اس کا فن جمالیات اوروں کے ہتھے چڑھ گیا۔ اور "بیل اے حسن"

ایک بار پھر مجنون عقل کی منظور نظر بن کر قیاس آرائیوں کی چکر میں پڑی اور رسوا ہوئی۔ یا یوں کہیے کہ حسن ایلی انہیں شیریں بن گئی اور عقل فریاد بن کر کوہ کنی میں مشغول ہوا۔ افلاطون مزاج جو من فلسفیوں کا زمانہ آیا۔ اور غول حسن کے پیچھے صحرائے قیاس آرائی میں ہرزہ گردی شروع ہوئی۔ فن جمالیات اب فنون لطیفہ کے تمام اصناف کے ارفع ترین نظر پائی پہلو کے مطالعہ اور شریع پر مشتمل ہے۔ اور اسکا ہی پہلو جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں میرے اس مطالعہ میں پڑنے کا محرک اور اسکے زاویہ نگاہ اور طرز میان مقرر کر نیکا سبب ہے۔ آپکو یاد ہو گا کہ مطالعہ شاہ جہاں کے سرست مئے جمال نہونے سے شروع ہوتا ہے۔ یعنی اسکی بدستی اتنی شدید نہ تھی کہ خمار رسوم و قیود کو یک قلم اڑا دے۔ اور وہ دیوان خاص کے نظارے کی جمالیاتی تاثیر کو اس شدت سے محسوس کرنے سے قاصر رہا کہ ایکے پاک ترنگ اور والہانہ تعریفیں شفق ہو جائے۔ ”بہیں“ اور ”اگر“ میں ترنگ اور مستی کے مدالج میں بہت فرق ہے۔ آپ نے بھی دیکھا کہ جمالیاتی عناصر صرف انسانوں کے فنون لطیفہ میں نہیں پائے جاتے بلکہ نقاش قضا کے ”عملوں“ میں بھی بہ شدت موجود ہیں۔ آپ نے دیکھا کہ انسانی فنون لطیفہ، اور نقاش ازل کے فنون لطیفہ کے عملوں میں ”جمال“ کی قدر مشترک نے ”جمالیات“ کے مطالعہ کی سرحد بڑھا دی اور اس کو فلسفہ اور نفسیات سے ہم سرحد کر دیا۔ اور آپ نے بھی دیکھا کہ فلسفے سے ہم سرحدی نے ”جمال“ کی شریع اور تجربے میں ایک نرا

عقلی و فکری پہلو پیدا کر دیا جس کا سلسلہ خود وجود ہی کی حقیقت دریافت کرنے تک پہنچ گیا۔ یعنی سوال یہ پیدا ہو گیا کہ وجود اور جمال میں رابطہ کیا ہے؟ اور چونکہ خود وجود ہی کی حقیقت کے متعلق نظریات میں غارت اختلاف ہے اس وجہ سے ظاہر ہے کہ وجود اور جمال کے ربط کے متعلق نظریات میں بھی اُسی قدر اختلاف ہو گا۔ اور اُسکی اصل و حقیقت خود وجود کے اصل و حقیقت کے تابع ہو گی۔ اگر وجود راہِ ٹیلیسٹ فوٹا کے قول کے مطابق محض ایک خیال ہے تو اسکی حقیقت اور ہو گی اور اگر وجود مادہ ہے تو اور افلاطون سے لے کر باؤم گارتن اور جمال یعنی حسن کا مسئلہ اسی پیچیدہ اور لامتناہی بحث کا ہدف بنا رہا۔ ٹھیک صدی کے وسط میں باؤم گارتن نے اسکو اس پیچ سے نکالا اور حسن کو ایک فکری، عقلی اور نظری مسئلہ ہونے کے بجائے ایک حیاتی مسئلہ بنانا چاہا۔ اس رویہ میں جمالیات کا فلسفہ سے علیحدہ ہو کر نفسیات اور منافع سے منسلک ہو جانا مضمحل تھا۔ اور میں کہہ چکا ہوں کہ جمالیاتی مسائل کے قلب تک رسائی اور تحلیل کا یہی ایک کامیاب طریقہ نظر آتا ہے۔ مگر زمانہ سازگار نہ تھا۔ ہوا موافق نہ تھی۔ اور باؤم گارتن کے بعد مسئلہ کچھ اپنی جگہ پر پہنچ گیا یعنی ایک عقلی و فکری مسئلہ ہو گیا۔ یعنی حسن کی حقیقت اور فلسفہ کی خیال آرائی میں گم ہو گئی اور مسئلہ کی تحقیق علم الوجود کی نقطہ نگاہ اور ابتدائی منزل سے شروع ہوئی۔

بات یہ ہے کہ جو فلاسفہ لبرائے حقیقت کے وصل کا منصوبہ باندھتے

ہیں وہ اُسکے پیچھے صحرا صحرا جنگل جنگل مارے نہیں پھرتے بلکہ خود اسی کو اپنی خواہگاہ استراحت میں کھینچ لانا چاہتے ہیں۔ یا اگر کبھی صحرا اور جنگل کی طرف نکل جاتے ہیں تو اُسکو صحرا اور جنگل میں نہیں ڈھونڈتے بلکہ نظریں آسمان کی طرف رہتی ہیں۔ لیلیٰ حقیقت تو معشوق کی کمر ہے، شاعر و نکا عبقابہ وہ ہاتھ کیسے لگے؟ کہاں لگے؟ اور کس سے لگے؟ ہر طالب حقیقت کی تلاش، خواہ وہ مذہب اور دین کے راستے سے آئے خواہ کفر و اکاد کے، ایک ایسی ہستی پر اکڑ کر ختم ہوتی ہے جو بالذات قائم ہو۔ جو اپنے وجود کے لئے کسی غیر کی مرہون نہ ہو۔ جسکا کوئی آفرینندہ اور پروردگار نہ ہو۔ اہل مذہب اسکا نام خدا رکھتے ہیں۔ اور کفار و ملحد ہ مادہ۔

دوسری منزل اس آخری، بالذات قائم، غیر آفریدہ ذات کی صفات مقرر کرنا ہے۔ صفات کے تعین میں ایک ہم اور کچھن منزل تعداد مقرر کرینی ہے۔ یعنی ایسی ذات صرف ایک ہے یا چند۔ اس میں سخت اختلاف ہے۔ نہ صرف مادیں میں بلکہ اہل مذہب میں بھی۔ علما و جمالیات کا ایک گروہ جمالیات کے سرچشمے کو اسی طرح کی ایک بالذات قائم غیر آفریدہ ہستی قرار دیتا ہے۔ اور اُسکو قصد اور ارادے کے اوصاف سے متصف کرتا ہے۔ ایک نفسیاتی قدر کو ایک بالذات قائم، غیر آفریدہ، ارادہ ذات قرار دینے کے عوارض ظاہر ہیں۔ اس طرح کی ہستی کا اس عالم اجسام سے گذر کر ایک ملکوتی اور روحانی عالم میں پہنچ جانا تقریباً لازمی تھا۔ اور باؤم گارتن کے محبوب جنس ”جمال مکے“ ساکھ ہی ہوا

کہ وہ اس عالم ہست و بود سے سفر کر کے عالم بالا کو پہنچ گئی۔ ایک دنیاوی، انسانی، طبعی، نفسیاتی قدر قائم رہنے کے بجائے ایک الہیاتی (الوہی)، ملکوتی، مافوق البشری، مافوق الطبیعیاتی، روحانی جنس میں تبدیل ہو گئی۔ مسئلہ کی حیثیت سے تو مسئلہ دقیق تر، عمیق تر، دور رس، اوج رفیع تر ہو گیا۔ مسئلہ کی قدر و منزلت اور وقار بڑھ گیا۔ مگر اور تمام فلسفیانہ مسائل کی طرح لائیکل، لامتناہی اور عبید از عام نہم بھی ہو گیا۔ میں فلاطون کے فنون لطیفہ اور فن کاروں کے متعلق قیاس آرائی کے سلسلہ میں جمالیات کے نئے فلسفیانہ مسئلہ بن جانے کے بارے میں کچھ عرض کر چکا ہوں جس سے جمالیات کے بعض اصول اور نظریاتی مسائل ذہن کے سامنے آجاتے ہیں۔ اور ابھی آگے چل کر جرمن فلسفیوں کے کچھ نظریات بیان کروں گا۔ اگر پہلا بیان جرمن فلسفہ کا مطالعہ شروع کرنے کے قبل سرسری طور سے دہرایا جائے تو مضمون کے فلسفیانہ پہلو کا ایک مربوط اندازہ ہو جائے گی۔ یہ نگہ وہ بیان گرچہ ایک دوسرے سلسلے میں ہے مگر دراصل اس منکر کے مقدما میں ہے۔

ان عام فلسفیانہ مسائل سے الگ ہو کر خاص خود فن جمالیات کا سب سے اہم اور اول ترین مسئلہ حسن اور جمال کے مفہوم اور محتویات کا باضابطہ تعین ہے۔ اس کی جامع اور مانع تعریف کرنا ہے۔ اس کے خواص، اصول، اور اصناف مقرر کرنا ہے۔ یا اگر یہ ایک صنف واحد مانی جائے تو پھر اس سے ملتی جلتی سی جو چیزیں ہیں مثلاً استہزاء اور مسخر یا رقت

اور جلالت وغیرہ اُنکے اور اس کے درمیان ماہ الامتیاز یا فصل تجویز کرتا
 ان خارجی اور معروضی مسائل کے بعد دوسرا اہم مسئلہ اُن داخلی اور
 نفسی کوائف، احساسات اور تخیلات کی تشریح و تجزیہ کا ہے جن کا
 حسن منظور نظر اور مرکز توجہ ہے۔ یعنی اُن نفسی قدروں کو دریافت
 کرنا جنکو حسن کی تشنگی ہے۔ جو اسی کی ہوا اور خواہاں ہیں اور جو اس سے
 آسودہ ہوتی ہیں اور اسی دوسرے مسئلہ سے ایک تیسرا مستقل مسئلہ
 یا اسی کا ایک بہت اہم رخ نکل آتا ہے جو اس داخلی اور نفسی تشنگی
 اور آسودگی سے دو گونہ وابستہ ہے۔ یعنی ایک ایسی تشنگی کا جو خواہ
 وہ معروضی اور دینی ہو خواہ مادی کے اثر سے پیدا ہو جاتی ہو اور ماخوذہ
 ہو اگرچہ بہر حال اپنی تسکین کا تقاضہ کرتی ہو اور جو عمل میں تبدیل
 ہو جاتی ہو اور اس طرح تبدیل ہو جاتی ہو اور اس طرح تبدیل ہو
 بہ یک وقت اپنا ظہور اور اپنی آسودگی کا سامان ہو جائے اسکے اور
 اسکے مبدلہ ہیأت کے درمیان ربط کا سوال داخلی اور نفسی تقاضے
 اور فنون لطیفہ کے مابین جو ربط ہے اسکی تحقیق۔ یا مطلقاً حسن اور
 فنون کے رشتے کی دریافت۔ تمام فنون لطیفہ کا سرشمہ ہی ودیعیہ یا
 ماخوذہ داخلی اور نفسی تشنگی اور اسکی آسودگی ہے۔ آسودگی کسی غیر کی نہیں،
 جو ”بیک کرشمہ دوکارہ“ کی طور پر غیروں کو بھی میسر آ جاتی ہو بلکہ خود
 فنکار کی اپنی۔ تمام فن کاران تشنگان حسن ہیں۔ شدت تشنگی سے
 سیما ب ساں ہیں۔ اور فنون لطیفہ کے عمل انگلی تڑپیں ہیں۔ تڑپ کو

آسودہ ہو جاتا ہے تشنگی کا میحان ڈھیل پڑ جاتا ہے اور چندے آسودہ ہو جاتا ہے۔ یہاں پر تین اہم فنی سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ جن کو آپ خواہ جمالیات ہی کا تفصیلی مطالعہ کہے خواہ فنون لطیفہ کے غیر جمالیاتی پہلو سے متعلق سمجھے۔ اول تو یہ کہ کوئی ایسا عنصر تشنگی محسن سے وابستہ ہو وہ کہاں تک ایسے فنون میں ذخیل ہو سکتا ہے جو تمام تر اسی کے مظہر، زائیدہ اور پروردہ ہیں مثلاً کوئی سماجی، اقتصادی یا اخلاقی قدر اور دوسرا یہ کہ فنکار اپنی ترپ اور اضطراب کی حرکت میں کہاں تک دوسرے کے کھلی آسودگی کو ملحوظ رکھے۔ یعنی کہاں تک وہ اپنے اضطراب کے اظہار میں پابند ہے۔ اور تیسرے یہ کہ جمالیاتی قدروں کے ماخوذہ ہونے کی صورت میں کہاں تک عمل کو ماخذ سے مماثل ہونا چاہیئے۔ اور یہاں پر وہ افلاطونی نظریہ بھی ذہن میں رکھئے کہ تمام فنون لطیفہ کی غرض و غایت ہی غیر انسانی حسن کی نقالی ہے۔

باب پنجم

تلاش حسن

ایک عنقا کی ایجاد — مرغ تخیل کے پر تراشنا — کیا حسن کوئی واحد اور معینہ قدر ہے؟ یہ تجربات کے کس مرکز کو متاثر کرتا ہے؟ وجد علی شاہ کا ایک واقعہ — کیا احساس حسن کا کوئی مختص حصہ جاسہ ہے؟ کیا اس کا احساس انسان کے ساتھ مختص ہے، اس کے احساس میں کوئی فطری اور جبلی عنصر بھی ہے، ہندوستان میں کافی اور انگلستان میں نیلی آنکھیں کیوں حسین معلوم ہوتی ہیں۔ یونانی حسن مرتبہ اور مثالی تھا۔ کسی حسین شے کے روبرو عمل کس قسم کا ہوتا ہے؟ ایک مختصر زمانی وقفہ میں بے حد بے مقصد تجربات ہو جاتا۔ کسی شے کا حسن سے معمور ہو جانا ایک اضافی بات ہے منطقی تصورات تھا جمالیاتی محرکات میں مبدل ہو —

خالص جمالیات کے، یعنی جمالیات ورائے فلسفے کے موٹے موٹے تین مسائل تو وہی تھے جو مذکور ہوئے مگر لیلائے حسن بدقسمتی سے اپنی دلکشی کا شکار ہو گئی۔ ”اے روشنی طبع تو برمن بلا شدی“ کا سا ایک ماجرا گذرا۔

پہلے تو یہ یونانی ہوشگافوں کے ہاتھ لگ گئی اور پھر اُسکے بعد اُن سے بھی اور زیادہ
خاراشگاف جرمینوں کے ہتھے چڑھ گئی۔ اور اپنے دونوں محبذوں کے ہاتھوں میں
بگڑی کہ اسکے اصلی حصہ و خال ہی بدل گئے اور اس کی اصلی جنس اور صورت
کا بچا بچا شکل ہو گیا۔ دونوں نے اس کو کیا سے کیا بنا دیا۔ اور کہاں سے
کہاں پہنچا دیا۔ ایک اساساً حسیاتی شے کو یعنی اک صفت کو جس کا تمام تر
تعلق احساس سے ہے دونوں نے ایک نری عقلی شے بنا دیا جس کا اس
سے کوئی واسطہ ہی نہیں۔ حسن دراصل ایک حسیاتی جنس ہے اور عقل و فکر سے
صرف اس حد تک وابستہ ہے کہ اسباب حسن کی شعوری تنقید یا ترجیح
جمالیاتی عملوں کی تحلیل کے لئے وہ گاہے گاہے مصروف میں در آتی ہے۔
اور گاہے حسن سے لطف اندوزی اور اسباب حسن کی تحلیل ناقابل تمیز
طور پر ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ مگر یونانیوں اور جرمنوں نے اس نسبت کو ایک
دم الٹ دیا۔ جو جزو اصلی تھا یعنی حسیاتی، اُس کو گویا بھلا دیا اور جو
عقلی تھا اُس کو اسکی جگہ پر نصب کر دیا۔

کوئی معقول غدر تو یونانیوں کی طرف سے بھی نہیں پیش کیا جاسکتا۔
مگر اُنکے زاویہ نگاہ کے مقلوب، معکوس اور مکدر ہو جانے کی ایک کھلی ہوئی
وجہ تھی یعنی جیسا کہ افلاطون کے سلسلے میں کہا جا چکا ہے وہ جمالیات
کی سرزمین میں نہ نری فلسفیانہ راہ سے آئے اور نہ نری جمالیاتی قد و غلی
تفتیش میں، بلکہ اخلاقی اور وہ بھی اصلاحی راہ سے آئے۔ سقراط اور
افلاطون تقریباً تمام تر اوارسطو بھی بہت کافی حد تک سوفسطوں نے

- ۱ جو نظریات اور اُن نظریات پر کاربندی نے جو سماجی رنگ پیدا کر دیا تھا
- ۲ اُس سے اچھے ہوئے تھے اول الذکر دونوں تو عام تر اُسی سے اچھے رہے
- ۳ اور اسکے جکر سے نہیں نکلے۔ مگر اوسطو بہت سے مواقع پر نکل بھی آیا ہے۔
- ۴ سقراط اور افلاطون کی فکری خدمت سے انکار نہیں۔ وہ ہمیشہ دنیا کے
- ۵ بزرگ ترین مفکرین میں شمار کئے جائیں گے اور مفکرین عظام کی صف
- ۶ میں اونکی جگہیں مقدم ہیں۔ مگر اُنکے آلودہ نظریات نے اُنکی جمالیاتی تحقیق
- ۷ کو بے لوث نہیں رہنے دیا اور اُسکو آلودہ کر پھوڑا۔ اس آلودگی کا صاف
- ۸ مظاہرہ اس بات سے ہوتا ہے کہ اوسطو تک کو جو اُن سبھوں میں آلودگی
- ۹ سے مصفا ترین تھا جمالیاتی قدروں کو اخلاقی قدروں سے مجرد کرنے کی
- ۱۰ ضرورت محسوس ہوئی۔ چنانچہ وہ پُری محنت اور وقت نظری سے حسین کو
- ۱۱ ”گڑہ“ یعنی خیر، اور ”وردی“ یعنی قابل ستائش اور ”یوزفل“ یعنی مفید
- ۱۲ اور کارآمد سے تمیز کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ سقراط اور افلاطون میں ”خیر“،
- ۱۳ ”قابل ستائش“ اور ”کارآمد“ حسین سے اس قدر محفوظ، دست درگزیاب
- ۱۴ اور شیرو شکر ہیں کہ حسین کا کوئی تمیز نقش نہیں ابھرتا۔ اس خلط بحث کا
- ۱۵ ذمہ وار وہ جذباتی عنصر تھا جو ان تمام مساعی کا سرچشمہ تھا۔ یعنی اوسطو
- ۱۶ کی تردید۔ اُن کے نظریات کی بیخ کنی۔ اور اُنکی قدروں کا بطلان اور تنقیص
- ۱۷ اور سلاج کی ایک نئے آئین کے مطابق اصلاح۔ سوفسط فلاسفہ ناغیر
- ۱۸ پذیرا و مطلق قدروں کے وجود کے منکر تھے۔ اُنکے نزدیک اخلاق کی کوئی
- ۱۹ مطلق قدریں نہ تھیں۔ وہ اخلاقی قدروں کو فرضی اور اعتباری قرار دیتے

تھے۔ اور وہ اس نظریے کے بھی مخالف تھے کہ حقائق کا علم ممکن ہے۔ اور اخلاق کی اساس حقائق کے علم پر رکھی جاسکتی ہے۔ اُنکے فلسفہ اور نظریات کی تنقیص اور تردید نے قدرِ ثانیہ صورت اختیار کر لی کہ بعض قدریں مطلق ہیں۔ اور ان قدروں کا علم ممکن ہے۔ اور اخلاق کی اساس ان پر رکھی جاسکتی ہے اور اس علم کا ذریعہ عقل و فکر اور آراء منطق ہے۔ سوفسطوں کے مابعد کا یعنی سقراطی، اڈلاطونی اور ارسطوی فلسفہ تمام تر مطلق قدروں کی تلاش اور اس تلاش کی کامیابی کے امکان پر مشتمل ہے عقل و فکر کے ذریعے نا تغیر پذیر اور «یونی ورسل» اور مطلق قدروں کے پیچھے آوارہ گردی ہے۔ سقراط سے لیکر باؤم کا رتن کے زمانے تک صرف یہی کوشش رہی۔ باؤم کا رتن خود کبھی عملی اور تجرباتی طریقہ مروج کرنے سے قاصر رہا۔ مگر اوس نے امکان کا دروازہ کھول دیا۔ اور بعد کو علم النفس کی ترقی نے اس دروازے کو دروازے کو دروازے کی حد سے گزار کر متعدد مسند فوق شاہراہوں میں تبدیل کر دیا۔ عقلی بحث یوں شروع ہوتی ہے کہ اور تمام اشیاء کے علم و قوت کی طرح حسن کا عرفا بھی ایک عقلی شے ہے اور اور تمام علوم کی طرح عقلی ہی کے توسط سے حاصل ہوتا ہے اور عقل ہی ذریعہ پہونچا جاسکتا ہے۔ کسی حسین شے مثلاً ایک مور یا تتلی کے نظارے میں دماغ حسن کو ایک ذات کے خواص یعنی ایک عرض کے جوہر کے طور پر ادراک کرتا ہے۔ یہ جوہر ایک خاص قسم کا ہے۔ جسکے خواص مقررہ اور متعینہ نہیں۔ یعنی جوہر صورت، ہر حال اور ہر مقام

اپنے مقررہ اور متعینہ خواص برقرار رہتا ہے۔ اُس میں کوئی فرق نہیں آتا۔ جس طرح خود مور یا تلی کہ جن کے مقررہ اور متعینہ خواص واضحاً ہیں جو ہر صورت، ہر حال اور ہر مقام پر من و عن سالم و قائم رہتے ہیں۔ بدل نہیں جاتے۔ مور ہر جگہ مور ہی رہنے لگا۔ تلی ہر جگہ تلی ہی رہنے کے ساتھ ساتھ خود مور اور تلی کے ذاتی، خارجی اور معروضی خواص نہیں بدل جاتے۔ وہ مقررہ اور متعینہ ہیں اور ہمیشہ وہی رہتے ہیں۔ اور انہی اور یونیورسل ہیں۔ جس بھی اسی طرح ایک شے ہے۔ اسکے بھی کچھ خواص و عوارض ہیں۔ اور مقررہ اور متعین ہیں۔ وہ بھی ہر صورت، ہر حال اور ہر مقام میں برقرار رہتے ہیں۔ اس میں انتقال مکان سے فرق نہیں آتا۔ حسن وہی ایک حسن ہے خواہ مور میں ہو، خواہ تلی میں ہو، گلاب میں ہو، برگس میں ہو، چاند میں ہو، سورج میں ہو، تصویر میں ہو، بت میں ہو، نغمے میں ہو، رقص میں ہو، یا الہیہ، مذمیہ اور شعریں ہو۔ یعنی مسکن، مکان اور مقام یا ظرف کے اعتبار سے اسکی ذات نہیں بدل جاتی۔ اسکے خواص بھی نہیں بدل جاتے۔ وہ بلا تغیر و تبدل اپنے مظہروں اور مسکنوں میں موجود ہوتا ہے۔ خواہ وہ مظہر و مسکن انسان ساختہ ہو خواہ خدا آفریدہ، خواہ جاندار ہو خواہ بیجان، خواہ نباتی ہو خواہ حیوانی۔ جہاں بھی حسن ہوگا بس وہی ایک ہی شے ہوگی۔ اور جب بھی اور جہاں بھی لفظ "حسن" نہ آیا پڑے گا یا ذہن میں گزرے گا اُس سے مراد وہی نا تغیر پذیر شے ہوگی۔ حسن ایک شے کا نام ہے۔ اور نام ہمیشہ اُسی ذات اُسی شے کو بتاتا ہے۔

اوسکی دلالت نہیں بدلتی۔ مگر ظاہر ہے کہ نغمے کے حسن کا ادراک، تصویر کے حسن کا ادراک اور شعر کے حسن کا ادراک نہ ذریعہ ادراک کے اعتبار سے ایک جیسا ہے اور نہ مدد دہنے کی نوعیت کے اعتبار سے۔ اب ایک عجیب طرز کا سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر یہ عجیب الخفیت شے "حسن" کیا ہے؟ جو مور، گانے اور شعریات میں جلوہ فرما ہے۔ اسکی اصل و نہاد کیا ہے؟ یہ بذات خود کیا ہے؟ مور، تلی، گلاب، زکس، چاند، سولج، تصویر، بت، نغمہ، اور رقص وغیرہ تو اس کے مسکن اور مظہر ہیں۔ صرف وہ مکان و مقامات ہیں جہاں یہ نظر آتی ہے۔ مگر یہ بذات خود کیا ہے؟ آیا یہ مادے کی کوئی کیفیت اور خاصہ ہے؟ جو صرف مادی اشیاء میں ہوتی ہے اور جس کا ظہور ظہور کے توسط سے ہی ممکن ہے۔ اور جو مادے سے علیحدہ نہیں کی جاسکتی۔ یا لیہ مادے کے درائے کوئی شے ہے؟ اور اس کا صرف ظہور مادے کے ذریعہ اور توسط سے ہوتا ہے یعنی یہ کہ وہ مادے کی کوئی کیفیت نہیں۔ بلکہ مادہ صرف اُس کا ایک مظہر اور مسکن ہے۔ ورنہ اُس کا اپنا بالذات ایک مطلق، مجرد اور منفرد وجود ہے۔ اس صورت میں یہ مزید سوال ہوتا ہے کہ ایک ذرائع مادہ شے مادے کے توسط سے اپنے کو ظاہر کس طرح کر سکتی ہے؟ علماً کرتی کیسے ہے؟ اُس کے نمود و ظہور کے کیا طریقے ہیں؟ اور یہ کن قوانین و اصول کے ماتحت عمل پذیر ہوتے ہیں۔ یہ مسائل فلسفیانہ کے بانی کے بن گئے ہیں جس سے وہ ہزار طرح سے ٹھیلے ہیں۔ اور ہزار طرح سے ٹھیلنے کے باوجود کھیلنے

سچی نہیں چراتے۔ اور نہ ہر طرح سے اور بلا جی چرائے مدتوں کھیلنے کے بعد ہنوز یہ الفاظ غالب «رفت گیا» اور «بود کھا» کے سبق کی منزل ہے۔ میں اور عرض کر چکا ہوں کہ فلسفے کی سرزمین میں پہونچکر مسائل لا بھل ہو جاتے ہیں۔ مگر ہیں ناکشودنی ہو جاتی ہیں۔ اور فلسفی نظیری کے معشوق کی طرح صرف «بر سر زندگم» گم رہ ناکشودہ واسطے یعنی جتنے فلسفی اتنی گم رہیں۔ ہر من فلسفیوں کی ہوشگافی اور خاراٹنگافی نے کتابوں کا انبار لگا دیا ہے۔ آپ بھی بھر کے سیر کر سکتے ہیں۔ یکجہیں بذات خاص بڑی لطف ہیں عقل اور ذہن کیلئے ایک سامان لذت ہیں۔ اور محض لطف و انسا کی خاطر یاد ہنی تفریح کیلئے لطف کے ساتھ پڑھی جاسکتی ہیں۔ مگر قبول غالب «مدعا عتقا ہما پتی عالم تقریر کا» اور ہوتا کیوں نہیں؟ انھوں نے ایک عتقا ایجا دکیا اور سرور لذت ایجاد میں بھول گئے کہ عتقا محض میر ساختہ پرداختہ ہے۔ اپنی ترنگ میں اسکو اصلی سمجھ لیا اور اس مصنوعی عتقا کے اوصاف و خواص اور جزئیات اور تفصیلات کے بیان میں عالم ہست و بود کو بھول گئے۔ اور اس کے دام میں لانے کی تمکیدیں اور تدبیریں سوچتے سوچتے گوشت و پوست کی دنیا سے نکل کر محض خیال و تصور کی دنیا میں جا پڑے۔ جو دقیق خاراٹنگافی میں محض من حیث ایک خاراٹنگافی کے مزے لیتا ہو، جو عقل و فکر کے کاوے کے تماشے دکھانا چاہے، وہ اس دفتر بے معنی نہیں تو بے پایاں کو مزے کے ساتھ پڑھ سکتا ہے۔ مگر جو مطلب کا طالب ہو اور دامن تحصیل بھرنا چاہتا ہو اسے اس پر لطف سعی لا

حاصل کی دعوت نہیں دے سکتا عنقا کوئی اصلی جانور ہے جسکے ماہر علم حیوانات جو اہر و خواص بیان کر کے، اضافت میں تقسیم کر سکے، پرواز یا اور خصائص کے اصول و قوانین دریافت کر سکے۔ اور نہ اسکا کوئی واقعی وجود ہے جو یہ دامن میں آ سکے۔ میں جرمن فلسفیوں کے حسن کو ایک عنقا قرار دیکر اس کے پیچھے بے سود حیران ہونے سے باز آتا ہوں۔ یہ دراصل وہی افلاطونی تمثیل ہے جو حتمی میں آب و ہوا کی تاثیر سے پھر جوش میں آئی ہے۔ وہی افلاطونی تخیل اور طرز فکر ہے جو اٹھارھویں اور انیسویں صدیوں کے مروجہ قالب میں ڈھلکر، اور انکے لباس میں فرین ہو کر، پھر سے یا زرا علم میں آگئی ہے۔ مادیوں اور غیر مادیوں دونوں نے اپنے اپنے طریقے پر اس موضوع پر بحثیں کیں ہیں۔ مادیوں نے مادے کو بذات خاص ایک وجود مطلق مان کر، یعنی مادے کو ایک حقیقی شے جو اپنے وجود کیلئے انسانی یا غیر انسانی ادراک و شعور کی مرہون و محتاج نہیں ہے مان کر، حسن کو من حیث ایک صفت اور جوہر کے جو اسکو حسین بنا دیتی ہے پتہ لگانے کی کوشش کی ہے۔ تمام فلسفی اس خیال میں متفق ہیں کہ بذات خاص خود مادے میں حسن نہیں۔ اور سوال صرف اس عنصر کی دریافت کا ہے جو مادے میں یہ صفت بکھردیتا ہے یعنی حسن ایک خارجی شے ہے جو مادے سے وصل ہو جاتی ہے۔ اس خارجی عنصر کے متعلق مختلف نظریے ہیں۔ بعضوں کا خیال ہے کہ یہ ایک طرح کی قوت، طاقت اور توانائی ہے جو مادے کو متحرک کر دیتی ہے۔ سمجھیں ایک طرح روح کچھونک دیتی ہے۔ اور اسکو ایک ہیات اور شکل و صورت

قبول کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ اور بعضوں کا خیال ہے کہ یہ ایک مافوق الطبیعیاتی روحانی شے ہے جو قصد اور ارادے کے اوصاف سے متصف ہے۔ اور جسکا ارادہ اور قصد مادی چیزوں میں وہ کیفیت بکھرتا ہے جو اس مادے کے حسن کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اور بعضوں کا خیال ہے کہ یہ مجرد اولیٰ بالذات قائم تصورات ہیں یعنی افلاطونی ”گھوڑیت“ اور ”بکریت“ کی طرح کی چیزیں جو گھوڑوں اور بکریوں سے علیحدہ اور مجزئہ بذات خاص وجوداً مستقل ہیں۔ اور جو جن حیثیت مجرد تصور خیال اور شکل کے کہیں عدم میں موجود ہیں۔ اور گھوڑے اور بکریاں اسکی محض جلوہ گاہیں ہیں یعنی حسن ”گھوڑیت“ اور ”بکریت“ کی طرح ایک مجرد اور بذات خاص قائم وجود ہے جو من حیث مجرد تصور کے عالم مثال میں موجود ہے۔ اور جو مادے پر بطور مہر اور قفس کے فرسہم ہے۔ ان تینوں تاویلوں میں حسن مادے سے کسی نہ کسی طرح بندھا رہتا ہے۔ مگر جو منوں کا ایک گروہ جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں یک سرہا کہی کے وجود کا منکر ہے۔ وہ صرف ”ایبولوجٹ“ کا قائل ہے جس کی اصل و نہاد تمام ترقی منی اور غیر مادی ہے، ایک مجرد ذہنیت، عقلیت اور قاعلیت۔ مادہ اسی ایبولوجٹ کی اپنی اصل کی ضد کے طور پر ایک تخلیق ہے تاکہ وہ اس تضاد کے حل کرنے میں اپنی اصل کا مظاہرہ کر سکے۔ اس صورت میں حسن کے خواص و معروضات کی تحقیق محض ایبولوجٹ کے طرز مظاہرہ کی دریافت میں مبدل ہو جاتی ہے۔

مگر یہ سب کی سب دراصل لیلائے حسن کی جستجو ہی نہیں ہے۔ اسکی

بے لوث تحقیق ہی نہیں ہے۔ بلکہ خواہ مخواہ اس لطیف شے کو اپنے اپنے فلسفیانہ
 نظام میں سمیٹ لینے کی کوششیں ہیں۔ ایک فلسفیانہ نظام کی تکمیل اور
 ہمہ گیری کے تقاضوں کی چکائی ہے۔ افلاطون کے "آئیڈیا" کانسٹ کے
 "فائنل انڈ" اور ہگل کے "ایسولوٹ" کے ساتھ محض نانا انہماک میں "سلی"
 تو ترے دل میں ہے محمل میں نہیں ہے۔ کے عنصر کا غالب آجانا مضمر تھا۔
 مگر اس عنقا صفت مدعا، اور اسکے دام میں لانے کی اس الجھی ہوئی تدبیر کے
 علاوہ کبھی، ایک اور تدبیر تک رسائی کی ہے۔ ظاہر ہے کہ فلسفہ کے
 مرغِ تخیل کے پر کترنے پڑ گئے۔ اور پر کتر نیلے ساتھ اسکی پرواز کی فلک بوسی
 جاتی رہے گی۔ حسنِ عالم بالاسے اتر کر عالمِ وفا بہا میں آجائے گا۔ ساسی
 نژاد روحانی سے مادی ہو جائے گی۔ اور اس کے حرمِ ناز تک پہنچنے کا
 ذریعہ خلوت میں عقلِ پیمائی نہیں بلکہ عالمِ اجساد کا مشاہدہ ہوگا۔ یعنی قیاس
 آرائی اور استخراج نہیں بلکہ تجربہ اور استقراء ہوگا۔ فلسفہ کے مرغِ تخیل
 کے پرتویوں کا متئے ہیں کہ انسان کے شعور و ادراک کے متعلق داخلی اور
 خارجی کا سوال نہیں اٹھاتے۔ یعنی یہ معرضِ بحث میں نہیں رہتا کہ انسان
 کا کسی شے کا ادراک محض خود اسکی داخلی کیفیت کا پرتو ہے۔ اور مدرو
 محض اس کے اپنے عوارض و خواص کا ساختہ برداختہ ہے۔ اور اسکی حقیقت
 اس ساخت اور برداخت کے علاوہ کچھ نہیں۔ بلکہ تسلیم کر کے آگے چلتے ہیں
 کہ ادراک و شعور جس طرح کسی شے کا ادراک کرتے ہیں اور جیسی کوئی شے
 ادراک و شعور کو نظر آتی ہے وہ فئدہ دراصل ویسی ہی ہے۔ یعنی مدروک

کے اوصاف خود مدراک کے وضع کئے ہوئے نہیں بلکہ مدراک شے کے ذاتی اور معروضی خواص ہیں یعنی حسن کوئی ایسی مافوق الطبیعیاتی شے نہیں جس کا انسان کیلئے شعور و ادراک ممکن ہی نہ ہو۔ اور یہی خارجی اور معروضی صفات انسان کے شعور و ادراک کے مس سے آلودہ ہو جائے ہو۔ اور اس طرح اُسکی اصل کی دریافت ادراک و شعور کی حدود سے قطعی پرے ہو۔ بلکہ حسن ایک تماشہ ہے۔ اک نظارہ ہے جس کی اصل نہاد اور خواص و صفات وہی اور وہی ہی ہیں جیسی و شعور و ادراک کی ضبط میں آتی ہیں۔ اس نظریے کے ماتحت حسن کی اصل کی دریافت اس کوشش کی صورت اختیار کر لیتی ہے کہ اس نظارے، تماشے یا تجلی پر دستگاہِ حال کی جائے یعنی اس کو تمام و کمال ادراک و شعور کے احاطے میں لایا جائے۔ جزئیات و تفصیلات کو صفائی کے ساتھ منضبط کیا جائے تاکہ ذہن میں نقش دھندلا اور مکدر نہ ہو بلکہ صاف صاف ثابت ہو سکے۔

پہلا ابتدائی سوال تو یہی ہے کہ آیا جتنی بھی چیزیں حسین نظر آتی ہیں یا معلوم و محسوس ہوتی ہیں مثلاً مور، گانا، اور بت یا تصویر وغیرہ وغیرہ وہ سب کی سب کسی ایک یا چند مگر مشترک قدر کی حامل ہونے کی وجہ سے حسین ہیں یا محض اس وجہ سے کہ سب کی سب ایک پر لطف احساس ابھارتی ہیں یعنی یہ کہ ایک پر لطف و عمل ابھانے کی اہلیت سے متصف ہیں۔ یہ تحقیق اور دریافت کا سوال ہے۔

اگلی بجوں سے زاویہ نگاہ کا بدل جانا ذہن نشین کر لیجئے۔ موجودہ زاویہ نگاہ اُس سے بالکل تمیز اور جداگانہ ہے۔ فلسفیانہ بحث میں قدر حسن کی وحدت تسلیم شدہ تھی دریاقت طلب نہ تھی اور اس استخراج کا مقدمہ تھی کہ ظہور کی وحدت کسی واحد سبب کی شاہد ہے جو اپنے ظاہری مظاہرات مور اور نعمہ وغیرہ سے درلگے ہے اور مور و نعمہ جیسے دو مختلف سکین میں بالکل ایک طرح جلوہ فرما ہے۔ اور مسئلہ اس نقطہ پر ہو چکا اور پیچیدہ تر ہو جاتا ہے کیونکہ اُس واحد سبب تک رسائی اور بھی مشکل تھی۔ یہاں پر یہ قدیم قدریں دریاقت طلب میں یعنی کوئی ایسی شے مطلقاً ہے کبھی یا نہیں۔ خواہ ایک خواہ چند، مگر مشترک جو بلا استثناء ہر حال اور ہر مقام میں موجود رہتی ہو۔ اور صرف قدر یا قدریں دریاقت طلب نہیں بلکہ ان کے بر لطف رد عمل ابھارنے کی صفت اور اہلیت بھی دریاقت طلب ہے۔ اور اس صفت کی دریاقت میں اس بات کی بھی دریاقت مضمر ہے کہ ایسا کیا وادراک کے کس یا کون کون سے اعضا کو متاثر کرتی ہے۔ اور کس طرح کرتی ہے۔ یہ سوالات اب دراصل فلسفہ کے رہے نہیں، بلکہ زیادہ تر منافع اور نفسیات کے سوالات ہو گئے ہیں جو نفسیاتی معمولوں میں اور نفسیاتی تکنیک کے ذریعہ دریاقت کئے جانے چاہئیں۔ مگر جسے کہ یہ فلسفہ ہی کے مسائل بنے رہے کیونکہ نفسیاتی عمل اور تکنیک اُس وقت وجود میں آیا تھا۔ پھر بھی چونکہ زاویہ نگاہ اور دریاقت کا طریقہ نفسیاتی تھا

اس وجہ سے اس مسئلہ کی صورت اور حل کر نیکاطریقہ بدل گیا تھا۔ مگر فلسفہ کھر
 بھی فلسفہ تھا اور فلسفہ، فلسفہ کہاں رہے اگر جتنے فلسفی اتنی رائیں نہوں۔
 چنانچہ ان ہوالات کے بھی جتنے زاویوں سے جوابات ممکن تھے سب کے سب
 موجود ہیں۔ بعض لوگ حسن کی قدر کو واحد مانتے ہیں۔ اور بعض لوگ متعلقہ
 اسی طرح بعض لوگ اس کے احساس کا مرکز ذہن کو مانتے ہیں بعض
 حواس کو۔ اور بعض ایک مخصوص حالے کو جو احساس حسن کے ساتھ مختص ہے۔
 غرض اسکی نوعیت، تعداد اور احساس کے ذرائع سب کے ہارے میں
 اختلافات ہیں۔

پہلے اس کی نوعیت کے سوال کو لیجئے یعنی آیا اس کی نوعیت
 وحدانی، غیر تغیر پذیر اور مقررہ و متعینہ ہے۔ یا متنوع۔ میرے خیال میں
 اسکی نوعیت وحدانی اور غیر متنوع نہیں قرار دی جاسکتی۔ کیونکہ تنلی اور
 نغمہ کے حسن کے احساس کا آلہ بالکل دو ہے۔ اور نہ صرف تنلی اور نغمہ
 جیسی باصرہ اور سامعہ سے متعلقہ دو مختلف جنسیں، بلکہ ایک واحد
 حواس و عضو سے وابستہ جنسیں مثلاً تنلی اور رقص جو دونوں کی دونوں
 باصرہ سے متعلق ہیں ایک طرح کا رد عمل نہیں ابھارتیں۔ بلکہ خود ایک
 جنس تنلی بھی ایک حس باصرہ کو مختلف طور پر متاثر کرتی ہے۔ اسکا رنگ
 روغن احساس رنگ کی طاقت کو، اور اسکی شکل و صورت، ہیأت و
 جسامت وغیرہ کے احساس کی طاقت کو۔ اور پھر علوم کی ترقی نئے نئے
 حواس دریافت کرتی چلی جا رہی ہے۔ حواسوں کی تعداد اب خمسہ تک محدود

نہیں۔ اور نہ اب جو اسوں میں رد عمل اکھرنے کا کوئی مخصوص اور منفرد ہی متحرک مانا جاتا ہے۔ آنکھوں میں جو رد عمل روشنی کی شعاعوں کی تحریک سے اکھرتا ہے اور جو تاحال اس رد عمل اکھرنے کا واحد ذریعہ سمجھا جاتا تھا وہ اور طرح بھی ابھارا جاسکتا ہے۔ بلکہ دو مختلف محرکوں کی تحریک کی نوعیت کو ایک کہہ سکتے ہیں اور نہ ایک ہی عضو کے دو مختلف طرح کے رد عمل کو بلا لحاظ محرک ایک دم ایک قرار دے سکتے ہیں۔ انہیں اندرونی اور تفصیلی فرق ضرور ہوگا۔ غرض حسن جیسی کثیر المظاہر شے کو ایک مقربہ اور نا تغیر پذیر قدر واحد قرار دینا درست نہیں معلوم ہوتا۔ اور اسکی اتنی عام توجہ جو اسے سارے متنوعہ اور گوں درگوں مظاہرات پر حاوی ہو مشکل معلوم ہوتی ہے اور مہنوز نہ ہو سکی۔ کانٹ اور بھگل جیسے تعقلیوں تک کا تجربہ سبق دیتا ہے کہ یہ قدر کوئی واحد کیفیت نہیں۔ اور حسن کی ترکیب میں متعدد اور مختلف طرح کے اجزا داخل ہیں۔ یعنی حسن کسی ایک یا چند مشترکہ قدروں کے اجمالی مجموعی کا نام نہیں۔ بلکہ متنوعہ اور کثیر المظاہر جنس ہے۔

جمالیاتی قدروں کے تعدد اور تنوع کے نتیجے پر پہنچنے کے بعد جب ہم اُس رد عمل اور تاثیر کی طرف رجوع ہوتے ہیں جو ان محرکوں کی تحریک سے اکھرتے ہیں تو یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ہمارے تجربے کے کس مرکز کو یہ متاثر کرتے ہیں؟ یعنی تاثرات کہاں اکھرتے ہیں؟ کہاں جنم لیتے ہیں؟ او یہاں کچھ جوابات اسی قدر مختلف اور متنوع ملتے ہیں۔ کوئی اسکو حسیات

سے منسوب کرتا ہے۔ یعنی کسی شے کے جو اس کے مرکبوں کو خاص طرح سے چھڑ دینے سے۔ اور کوئی ذہن و عقل سے یعنی حسیات کے فراہم کردہ مواد کو متنتظم، مرتب اور مربوط کر دینے کی صلاحیت اور قدرت سے۔ اور بعضے وقوف حسن کامرکز عقل و فکر کے ایک معروضی خاصہ کو قرار دیتے ہیں۔ یعنی بعض قسم کی ذہنی تشنگی جو خود قوائے عقلی ہی میں مضمر ہے اور تو اس کے مماثل خارجی مظاہرات کے روبرو آسودہ ہونے لگتی ہے۔ اور بعضے اس کامرکز خیال کو قرار دیتے ہیں، جہاں بعض اشیاء کے ساتھ بعض طرح کے رد عمل اکبر آنے کی اہلیت غلط ہو گئی ہے۔ اور ان اشیاء کی چھڑ سے متحرک ہو جاتی ہے۔ اور بعضے اس کے احساس کا الگ سے ایک منفرد اور مخصوص قوی قرار دیتے ہیں۔

میں نے سہوکت اور اختصا کے خیال سے چند طرح کے جوابات یکجا کر دیے ہیں کہ مسائل کا اجماعی خاکہ ذہن میں آجائے۔ ورنہ دراصل یہ بڑی طویل بحثیں ہیں۔ اور ان میں سے ہر ایک کے بڑے بڑے مفسر، شرح اور پاسدار ہیں۔ زیادہ تر یک جہتی ہیں۔ صرف ایک نقطہ پر سے مبلغ ہیں اور ایک قدر کے مبلغ کی حیثیت سے دوسری قدر کے منکر۔ کوئی حسن کے احساس کامرکز صرف احساس کو قرار دیتا ہے۔ کوئی صرف ذہن و عقل کے منظم اور مرتب کرنے کی قدرت کو۔ کوئی صرف خیال کے اشیاء خارجی سے منسلک اور وابستہ ہو جانے کو۔ اور کوئی صرف عقل و فکر کے ایک معروضی خلاصے اور تشنگی کو۔ اور کوئی ایک منفرد قوی کو۔

کسی نقش کے صاف ابھرنے کیلئے ضروری ہے کہ وہ مکدر نہ ہو اور
تکدر کے دور کرنے کا واحد طریقہ غیر متعلق یعنی اوپری اجزاء کو دور کر دینا
ہے غیر متعلق اور اوپری خلطوں سے پاکیزگی ہے منظم تعریف کی تعریف ہی
یہ ہے کہ وہ موصوف کو تمام چیزوں سے میل و زلف نہ کر دے۔ اگر حسن کی اتنی
پاکیزہ تعریف ممکن ہے تو ضرور ہی ہے۔ مگر صدیوں کی ناکام کوششیں اور
فلسفیوں کی نا تمام تعریفیں اس حقیقت کی مظہر ہیں کہ حسن کے مسئلہ میں یہ
منطقی معیار ناقابل حصول ہے۔ اور اسکی تعریف میں منطقی پاکیزگی ہنوز
ناممکن ہے۔ ایک نامکمل تعریف اور مکدر رہی نقش پر انکشاف لینا ناگزیر ہے۔
کیونکہ یہ مکدر نقش ہی وہ بہترین نقش ہے جو ہزار فک و علم سے بچنے پر قادر ہے۔
علم النفس اور منافع کی ترقی ممکن ہے کہ ایک روز کوئی وحدانی قدر دریافت
کرے۔ مگر ہنوز یہ منزل دور ہے۔ اور جس طرح اور تمام علوم و فنون میں انتہائی
منطقی پاکیزگی کی کوششیں جب عملاً بے سود پڑنے لگتی ہیں تو اسکو نظر انداز
کر دیتے ہیں اسی طرح جمالیات میں بھی ایک منطقی عنقا کو دام میں لانے
کی کوشش سے باز آجھانا چاہیے۔ حسن کسی ایک یا چند مگر مشترکہ قدروں
کا نام نہیں۔ بلکہ ایک متنوعہ اور کثیر الظہور شے ہے۔

ظاہر ہے کہ ایک متنوعہ اور کثیر الظہور شے کے ادراک و احساس کل
مقام اور مرکز کبھی متعدد اور مختلف ہونا چاہیے۔ چنانچہ انتہائی منطقی تقاضو
کے برخلاف ایک بار کبھی کسی واحد مرکز احساس کے نظریے سے اختلاف
کو نا پڑتا ہے۔ یعنی جس طرح حسن خود کوئی وحدانی قدر نہیں اسی طرح

اُسکا کوئی واحد مرکز احساس بھی نہیں۔ نہ صرف ذہن و تعقل، نہ صرف حسیات و تخیل اور نہ صرف قوائے عقلی کے معروضی تقاضے اور ذیلیانِ حسن کے احساس کے مرکز کے واحد ہونے کو، اور ایک حسین شے کی ترکیب میں چند طرح کے حرکات کے یکجا ہو جانے کو، یعنی اس میں تعقل، تخیل اور حواس و حسیات و جذبات سب کے تحریک کے اسباب بہم ہو جانے کو کسی فن لطیف کے ایک عمل کی تحلیل کی مدد سے دیکھئے۔ فرض کر لیجئے کہ آپ کے ہاتھوں میں ایک رباعی یا تصویر ہے۔ اس رباعی کو بڑھکرا یا تصویر کو دیکھکر آپ محفوظ ہو رہے ہیں اس خط کا مواد عمل میں مضمر تھا۔ وہ عمل میں فنکار کا بھرا ہوا تھا۔ فنکار خود اس مواد سے بھرا تھا۔ یہ مواد اُس کے ذہن میں یا تو حسیات کے ذریعہ مثلاً ایک طوفانی اور طغیانی سمندر کے نظارے کے روبرو وقت ابھرا۔ یا جو بھی ناقابل میں ابھرا تھا وہ محفوظ تھا اور کسی وجہ سے زندہ ہو گیا۔ یہ محسوسہ یا محفوظ عنصر اس قدر کیف آور ہوا کہ فنکار کے دل کا درد بن گیا۔ وہ تڑپ اٹھا۔ اضطراب اور بیجان نے تخیل میں آگ لگا دی۔ اور ان سارے قلبی، ذہنی اور تخیلی کوائف کو اُسکے متخیلہ نے ایک سطح میں ڈھال کر ایک شکل اور ہیأت دی۔ اور اُسکی چابک دستی اور مہارت نے اُس کے متخیلہ ہیأت کو ایک بیجان مادی وسیلے میں اس طرح بھر دیا کہ وہ آپ کے ہاتھوں میں ایک جیتی، جاگتی، ہلکتی شے ہو گئی جو آپ سے فن کا درد دل عرض کر کے آپ کو بھی متاثر کر رہی ہے۔ یعنی وہ ”حسن کی حکان ہے۔“ حسن، ایک چھوٹا سا سہ جہنی

لفظ یا منطقی تصور یہ ساری کیفیات اپنی مختصر سی بساط میں سمیٹے ہوئے ہیں۔
اور منطق والوں نے گویا ایک ذرے میں ایک جہان سمیٹ لینا چاہا ہے۔
ایک نقطہ پر متعدد خطوط کو ملا کر بنا چاہا ہے۔ یہ تصور گویا چند مستغرق تصویروں
کے قرآن کا نقطہ ہے۔ اس بھوٹے سے قطرے میں جو اس وحیات، ذہن
فکر، اور جذبات و کیفیات کے چمکے آتے ہیں۔ یہ وہ سنگم کا نقطہ
ہے جہاں پر مختلف چمکے آتے ہوں اور جو ان سبھوں میں مشترک ہو جس
جو اس شعور اور احساس تینوں کا اجمال ہے۔ اور جو اس شعور اور
احساس تینوں اسکی تفصیل ہیں۔ یعنی یہ ان تینوں کا پیداوار ہے۔ اور
یہ تینوں اس کے مشتملات سے ہیں۔ اور اپنے انھیں عناصر ترکیبی کے
اعتبار سے اس میں ان تینوں کو تحریک میں لادینے کی اہلیت اور قدرت
بھی ہے۔ اور تینوں اس کے احساس کے مرکز بھی ہیں۔ ہاں تینوں تفصیلی اور
جزوی قدریں کوئی ضرور نہیں کہ ہمیشہ موجود ہوں۔ گویا عامۃً ایسا ہی ہوتا
ہے۔ مگر شائد ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک آدھ نہ ہو۔ اور اس سے بھی زیادہ
قابل لحاظ بات ہے کہ تینوں کے موجود ہونے کی صورت میں ان کا آپس کا
تناسب بہت مختلف ہوتا ہے کسی شے یا عمل میں ایک تقریباً مدار اور
دوسرا بھرپور مثلاً ان دو واقعات کو لیجئے۔ ایک دفعہ واجد علی شاہ
دربار کر رہے تھے، اتفاقاً پیاس معلوم ہوئی اور انھوں نے پانی کی فرمائش
کی۔ آبدار لیکر حاضر ہوا۔ اور پیش کرنے کیلئے شہ نشین کے دو چار زینے
پر بٹھنے لگا۔ ناگہاں پاؤں کھپل گیا اور وہ نیچے آنا رہا۔ گرنے میں شیشہ ہاتھ

سے چھوٹ گیا اور "میں ہوں اپنی شکست کی آواز" کا نعرہ بھر کر رخنے رخنے ہو گیا۔
 مگر اُس کی شکست کی آواز کچھ ایسی دلگیر تھی کہ صاحبِ تخت کے دل میں
 اتر گئی۔ بادشاہ نے بیسوں گلاس سرور بار تر وادالے اور داورسی کی۔
 بادشاہ کے حسن آواز کے اس احساس میں ذہن کسی طرح کا رفرمانظر
 نہیں آتا۔ نہ اس میں عقل و فکر کا کوئی عنصر نمایاں معلوم ہوتا ہے۔ یہیں
 آواز کا حسن بلا واسطہ یعنی عقل و فکر کے بغیر دخل کے موثر ہوا۔

اسی طرح غالباً تھو فن کا ایک واقعہ ہے کہ جس میں بھی آواز کا
 حسن بلا عقل و فکر کے کسی دخل کے موثر ہوا۔ ہوا یہ کہ تھو فن کسی بالِ دم
 میں موجود تھا اور قفس بڑے زور و شور سے جاری تھا۔ ایک بھاری
 بھر ٹھم عورت بھی ستانہ مانج رہی تھی۔ چکنا کٹنا پھسلتا ہوا فرش ہانچتی
 اڑیوں کا جوتہ، پاؤں کی ستانہ جنبش وہ غیر متوازن ہو کر پھسل پڑی۔
 اور ایک پاؤں پڑی کے بل دو رنگ کھپلتی جلی گئی۔ اڑی اور فرش کی
 رگڑ سے ایک آواز ایک عجیب انداز سے فضا میں گونج اٹھی۔ تھو فن کے
 احساس کانوں نے اسکی لطافت اور حسن کو بکھڑ کیا۔ اور اُس نے ایک نئے
 کی ترتیب میں اُسکو استعمال کیا۔ غرض حسن کا احساس حیات کے
 ذریعے بھی بالکل ممکن ہے۔ کوئی ضرور نہیں کہ اس احساس میں ذہن
 کبھی دخیل ہو۔ کانٹ بھی جیسا کہ مذکور ہو چکا مجرد ایک واحد رنگت
 کے جمائیا تہی قدر کے حامل ہونے کو تسلیم کرتا تھا۔ گو وہ اس میں اخلاقی
 ایمائیت کا ہونا بھی بتاتا تھا۔ ہاں پیچیدہ، مرکب اور سبب محروکوں کے

روبو حسن کا احساس عقل، تمیز، تقابل اور تنظیم کی قدرت کے واسطے سے کبھی ہوتا ہے۔ یعنی اس میں اک کڑی عقلی بھی آجاتی ہے۔ مثلاً شفق کے حسن کا احساس صرف حسابات ہی کے ذریعے نہیں ہوتا۔ شفق کے حسن کے احساس میں حواسہ صرف ایک ابتدائی فرضیہ انجام دیتا ہے۔ اور رد عمل کی پہلی کڑی بناتا ہے۔ تمیز، تقابل اور تنظیم کی قدرت مختلف رنگوں کا تناسب، انکی آپس کی ہم آہنگی ایک دوسرے کے اثر کو تیز کر دینا یا دبا دینا، اور پھر ہیأت وغیرہ جیسے اجزاء کو منظم اور مرتب کر کے پورے منظر کو من حیث ایک کل کے دکھتی ہے۔ اور اس کل کی تخلیق تمام تر ایک ذہنی عمل ہے جو اس کا فرض صرف مواد فراہم کرنے تک محدود ہے۔ وہ صرف جزو کے حسن پر قادر ہے۔ کل اسکے بس کا نہیں۔ کل کی تخلیق ایک جداگانہ عمل ہے۔ بعد شفق کے حسن کا احساس اس جداگانہ عمل کا مرہون ہے۔ ذہن کے عمل پیرا ہونے کی طرز سے ظاہر ہے کہ جہاں اجزاء زیادہ منتشر ہونگے وہاں اس کا رونا و رونا زیادہ بڑھ جائے گا، یا مثلاً سوفو کلیز کے اندیک کے حسن کے احساس میں حسابات کے بڑا واسطہ لطیف اندونہ ہونے کا خفس محدود ہے۔ اس کے حسن کے احساس میں ذہن کا فعل دخیل ہو گا۔ مگر کیسے؟ اور کس حد تک؟ یہاں احساس حسن کی آخری منزل ایک سیل جذبات کا اکھڑنا اور اس سیل میں پڑ جانا ہے۔ جس کے دل میں سیل نہ کچھوٹ پڑے اور جو اس سیل میں نہ پڑ جائے اس کو اسکے حسن کا احساس نہیں۔ یہاں پہنچا

غرض دراصل صرف ایک واسطہ ہو جاتا ہے۔ یہ وہ مواد فراہم کرنے میں معین ہوتا ہے جس سے تخیل تحرکیں آجاتا ہے یعنی احساس، وحدانیت کی تخلیق میں طرح طرح کے خیالات ابھرنے لگتے ہیں۔ اور مزہ ان خیالات اور تصورات کے ”وادی خیال“ سے گزرنے میں یا ان کو ان کے ابھرنے میں ہے۔ غرض احساس حسن کے مرکز حسیات، ذہن اور تخیل تینوں ہی میں ہیں۔ مگر تین مدارج پر۔ اگر یہ مدارج محرک کی نوعیت اور پیچیدگی پر منحصر ہیں۔ مگر پیچیدہ سے پیچیدہ صورت میں کبھی حاسوں سے پورا ربط قائم رہتا ہے۔ اور وہ ذہیل ضرور ہوتے ہیں۔ کیونکہ کل کی تخلیق تمام تر حاسوں کے فراہم کردہ مواد کی مرہون ہوتی ہے۔ اور خود تخیل کبھی، جو سیل میں پڑ جاتا ہے اور مزے لیتا ہے، دراصل درائے حاسہ کوئی مستقل شے نہیں بلکہ جیسا کہ اوپر گذر چکا تمام تر حسیات کا پروردہ اور گذشتہ اور منسلکہ تجاربہ کا ایک خزانہ ہوتا ہے۔ اور اسکے متحرک ہونے کی اہلیت خواہ اس میں فراہم شدہ مواد کے تابع ہوتی ہے یعنی اُسکا متحرک ہو جانا یا جامد رہنا یا متحرک ہو جانے کی صورت میں اس کی حرکت کا رخ احساس اور خارجی اشیاء کے درمیان وضع شدہ رابطوں پر منحصر ہے۔ غرض مرکب اور پیچیدہ محرکات کے رو پر ذہن جمالیاتی رد عمل کے ابھرنے میں ایک کڑی کا کا کرتا ہے۔ مگر حسیات سے جدا ہو کر نہیں۔ بلکہ حسیات سے یہ لحاق ہی ایک پھلک و فکری اور ایک جمالیاتی تجربے کے درمیان ماہ الامتیاز

مفصل ہے۔ سونو کلینر، مولیرے اور شکسپیر کے ڈرامے یا سعدی، حافظ اور غالب کی غزلیں پڑھنے میں ذہن و خیال ہونے کے باوجود اُس طرح اور اُس طرح کا کام نہیں کرتا جیسے کانٹ، ہگل اور مارکس کے فلسفے پڑھنے میں۔ پہلی صورت میں ذہن کی تمیز، تقابل اور تنظیم کی قدرت تخیل کو ہمیز لگانے کا کام کرتی ہے اور جذبات کے مخزن کو پھیل دیتی ہے۔ یہ خلاف اسکے دوسری صورت میں وہ صرف فکر کے مرکز پر متاثر ہوتی ہے اور قدرت استدلال کو پھیلاتی ہے۔ وجہ اسکی یہ ہے کہ ڈرامہ اور غزل یعنی جمالیاتی عمل تو خود ہی تخیل اور جذبات کی اولاد ہوتا ہے۔ اور انکے مختلف جزئیات کے مابین ربط اور تعلق ہی جذباتی اور تخیلاتی ہوتا ہے۔ بخلاف فلسفے اور دوسرے علوم و فنون کے کہ جنکی ترکیب میں جذبات داخل ہی نہیں اور جو منطق اور استدلال کی اولادیں ہوتے ہیں۔ فنون لطیفہ کے علموں سے ہٹ کر غیر انسانی جمالیاتی حرکات کے روبرو کبھی ہی ہوتا ہے۔ قضا و قدر اور فطرت گویا ایک فنکار ہے اور اُسکے عمل کے روبرو تخیل اور جذبات ہی تحریک میں آتے ہیں۔ اور تخیل و جذبات کی ہی تحریک ہی وہ اثر پیدا کرتی ہے جو حسن کی صورت میں رونما ہوتا ہے اور لطف بخشتا ہے۔

چمن ایک واحد قدر ہے یا متنوع اور متعدد، اور اس کی اصل و نہاد محسوس ہے یا علمی، اور اسکے احساس کا مرکز حسیاتی ہے یا ذہنی، جمالیات کی بہت مختلف فیہ بحثیں رہی ہیں۔ اور اس میں فلسفیانہ طریق کار

یعنی محض عقلی استدلال سے کسی متفقہ نتیجے پر پہنچنا ناممکن ثابت ہو چکا ہے۔ قطع حجت کا واحد طریقہ جمالیات کو فلسفے سے مسئلہ کی حیثیت سے مطالعہ کرنے کے بجائے نفسیات کے ایک مسئلہ کی حیثیت سے مطالعہ کرنا ہے۔ اس صورت میں چند نوٹے موٹے سوال پیدا ہونگے۔ اولاً یہ کہ حسن کے واحد قدر ہونے کی صورت میں اسکے احساس کا کوئی واحد حاکم بھی ہے یا نہیں؟ دوم یہ کہ آیا یہ اسکا احساس ایک خالص انسانی خاصہ ہے؟ اور سوم یہ کہ آیا یہ کوئی عالم گیر اور آفاقی قدر ہے؟ اور چہارم یہ کہ آیا یہ ودعی اور معروضی ہے یا مأخوذی اور کسویہ؟ بعضوں نے حسن کے واحد قدر ہونیکے ساتھ ساتھ اسکے حس کا ایک مخصوص حاستہ بھی تجویز کیا ہے۔ یعنی حواس خمسہ کے وراثات خاص کو تھپے یا ساتویں قسم کا حواس۔ یہ تجویز ہنوز تشدد تحقیق ہے۔ علم النفس کے تجرباتی طریقوں پر عمل پیرا ہونے کے ذریعے اس تجویز کی جانچ پڑتال ممکن ہے۔ اگر حسن کو ایک واحد قدر تسلیم کر لیا جائے تو ایک منفرد حواس کے وجود کی تردید میں اس سے ملے جوبات کہی جاسکتی ہے اسکی حقیقت اس سے زیادہ گہرائی کو نہیں پہنچ سکتی کہ اس طرح کا کوئی منفرد حواس رواجا نہیں تسلیم کیا جاتا۔ مگر یہ کہ وہ نہیں جانتا کہ اگر کرشن جی کے سنٹی گوپیوں کو چھانکنے کی انگلی انگلی اپنی چھپائی ہوئی جوئیاں تلاش کرنے کی کوئی تصویر بنائی جائے اور ان میں منکھدی جائے تو دیکھنے والوں میں دو چار قیصدی بھی اسکی جمالیاتی قدروں پر رائے زنی نہ کریں۔ موضوع پر رد عمل کا اظہار بہت کثرت سے

سے ہو گا۔ اور موضوع کی ہر عنصری اور قبول عام عوام کو حق درجہ و زیارت کے شوق میں کھینچ لائے گی اور زائرین میں نوے بچانے فیصد کا موضوع کی تشریح میں رطب اللسان ہونے کے لئے ”حجم اور جاگر نہیں“، نظر کھانے کی مناسب جگہیں نہیں“، ”پیش منظر کی روشنی مدہم ہے“، یا اس نوع کی باتیں بہت خال خال کانوں میں پڑیں گی۔ یعنی تصویر کی جمالیاتی قدریں نادیدہ رہ جائیں گی۔ اسی طرح ”شعر“ راہ مدرسہ کہ بردہ کی مثل ایک جمالیاتی عمل میں جمالیاتی قدریں نہ دیکھ سکنے، اور غیر جمالیاتی عنصر میں غلو کرنے یعنی جمالیاتی احساس کی عدم موجودگی پر مبنی ہے۔ اس عدم موجودگی کی تعلیم یوں بھی دیکھئے کہ شیشے کے ٹوٹنے اور اڑی کے رگڑ کھانے کی آوازیں تو کھری محفلوں میں اٹھیں۔ مگر ان کے حسن کا احساس صرف واحد علی شاہ اور تھو فن تک محدود رہا۔ یہ نہیں کہ اوروں نے نہیں سنا اور ان کی سماعت نے اونکو نہ بگڑا۔ مگر لطف کا احساس نہ اکبر علی ہذا فیاض اور تمام حواسوں کا بھی حال ہے کہ ان کی کامل موجودگی کے باوجود اور ان میں کسی طبع نفیس کے بغیر اکثر لوگ ان حاستوں کے ساتھ وابستہ جمالیاتی حسن کے احساس سے عاری ہیں کوئی اچھے خاصے کانوں کے باوجود آوازوں یعنی نغموں کے حسن سے کوئی اچھی خاصی آنکھوں کے باوجود حرکتوں یعنی رقص وغیرہ کے حسن سے اور کوئی کپڑوں مکھڑوں اور سنگ پڑوں یعنی خطوط و ہیأت کے حسن سے سوال حس کی طاقتوں میں کمی یا فرق مرآ کا یعنی نہ سن سکتے یا نہ دیکھ سکتے کا نہیں۔ بلکہ شنید و دید کے بعد شنید و

اور دیدہ میں ایک نئی قدر کے احساس کا ہے۔ یعنی صرف منافعا و موثر ہونا نہیں بلکہ حسن، محسوس نہ کرنا۔ اچھے خاصے کان اور آنکھ رکھنے والوں میں آوازوں، رنگوں، صورتوں اور حرکتوں کے حسن کے احساس کا فقدان ہے۔ اس قدر عام ہے کہ ایک منفرد حالت کے سوال پیدا ہو جاتا ہے یعنی یہی کہ متعارف جو اس شخص کے ذرا کے کوئی اور حاسہ ہے جو حسن کے احساس کا آلہ اور وسیلہ ہے۔ اگر احساس حسن بذات خاص کوئی منفرد حس ہے تو ظاہر ہے کہ حسن کے احساس کا مرکز اور مخرج ہی حاسہ ہو گا نفسیاتی کیفیات کے علم کے ساتھ ساتھ دریافت شدہ اور معلومہ حاسوں کی تعداد بڑھتی چلی جا رہی ہے اور جو حاسوں کے اصناف اب خمسہ تک محدود نہیں۔ مگر اس وقت تک اس طرح کے کسی جو اس کا پتہ نہیں چلتا۔ اور پھر ایک نئے طرح کے جو اس کا وجود فرض کر لینے کے ساتھ ساتھ وہ ازنی فلسفیانہ سوال اسکے ودیعی اور معروضی، ماخوذی اور مکتوبی ہونے کا بھی پیدا ہوتا ہے۔ یعنی اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ حسن ایک واحد اور غیر متنوع قدر ہے اور اسکے احساس کا ایک خاص وسیلہ ہے تو بھی بھگڑا رہا ہے کہ یہ محض ماخوذی اور مکتوبی یا ودیعی اور معروضی ہے۔ تجارتی علوم و فنون کی مجسمہ العقول ترقی نے تجارتی طریق کار کا پلہ بہت گرا کر دیا ہے اور اب علم الحیات، منافع، اور نفسیات جیسے علوم میں بھی یہی طریق کار لگ رہے۔ اس طریق کار کا عام نتیجہ ماخوذی عنصر کی کمی اور مکتوبی کی فزونی کے نظر سے مروج ہو جاتا ہے۔ اور علم الحیاتی، منافع اور نفسیاتی معلوموں میں جانوروں

کی آمد اور ان تجربات نے یہ شکوک کر دیا ہے کہ جمالیاتی احساس صرف انسان ہی کا ایک خاصہ ہے اور جانوروں کی اسی صنف تک محدود ہے۔

علم نفسیات ہنوز طفولیت کی منزل میں ہے۔ اس کے علم کی وسعت اور عمق دونوں بہت محدود ہے۔ اور فیصلے اور نتائج پر چنداں اعتبار نہیں کیا جاسکتا۔ مگر کچھ بھی ادھر تقریباً سو سو برسوں اور باعضو کچھ بچاس ساٹھ سالوں میں کافی ترقیاں ہو گئی ہیں اور معلومات کی وسعت اور عمق دونوں میں محسوس فرق آگیا ہے۔ مگر اس کے نتیجے انسان کے غور و نحوث اور پندار کے حق میں بہت ہمت شکن ثابت ہو رہے ہیں۔ جب علم اچھا کی ترقی اور قانون ارتقاء کی دریافت نے انسانوں کو محض جانور کی صنف بنالٹا تو انسان نے اپنی سمجھ، فکر اور عقل کا سہارا الیکر اپنی شرافت کی روایت قائم رکھنی چاہی اور اپنے پندار کی تسلی کا ایک سامان بہم پہنچانا چاہا۔ مگر کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے علم النفس کی ترقی اس روایت اور اس تسلی کے سامانوں کو مٹا دے گی۔ جانور اور انسان کا فصل دونوں بہروں سے کٹ رہا ہے۔

جانور کی منزل ادبھی ہو رہی ہے اور انسان کی نیچی۔ جانوروں کے افعال اور حرکات میں سمجھ کا عنصر جتنا روایتاً سمجھا جاتا ہے اس سے نسبتاً بہت زیادہ پایا گیا۔ اور روز بروز کی نئی تحقیقات سے یہ نسبت اور زیادہ ہوتی چلی جاتی ہے۔ انسان کے افعال و حرکات میں غیر شعوری، تحت الشعوری، اور محض جبلی افعال و حرکات کا تناسب جتنا بظاہر معلوم ہوتا تھا اس سے بہت زیادہ ثابت ہوا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ احساس حسن

ایک خالص انسانی قدر ہے یا نہیں؟ اور اس احساس کی بنیاد کتنی عمیق ہے؟ آیا شے محض ایک غیر شعوری یا تحت الشعوری رد عمل ہے؟ ایک حسی شے ہے؟ محض ایک سمجھی ہوئی شے ہے؟ محض انسانی ہے؟ یا اس میں کوئی مطلق عنصر بھی ہے؟ کوئی عنصر زمان و مکان اور ماحول سے ور رکھی ہے؟ کوئی عنصر ایسا بھی ہے جو انسان کی انسانیت ہی میں مضمر ہو؟۔

احساس حسن کے ایک خالص انسانی قدر ہونے کا بنیاد ہر تو یہ کافی ثبوت معلوم ہوتا ہے کہ جانوروں میں کسی قسم کا فن لطیف وجود میں نہیں کسی جانور نے کوئی ڈرامہ نہیں تصنیف کیا۔ کوئی تاج محل نہیں بنوایا۔ کوئی بت نہیں تراشا۔ کوئی تصویر نہیں بنائی۔ مگر غور سے دیکھا جائے تو اس قسم کی جمالیات سرگرمیاں احساس جمال کے ساتھ ساتھ اس احساس کے اظہار کی سرگرمیاں بھی ہیں۔ اور ممکن ہے کہ احساس ہو اور اس کا اظہار نہ ہو۔ یا کسی اور طرح ہو۔ جمالیات کی اساس اظہار یا طرز اظہار پر رکھی نہیں جاسکتی کیونکہ لاکھوں آدمی احساس حسن رکھنے کے بعد اور اس سے متاثر ہونے کے بعد اس تاثر کا اظہار کسی تعمیری اور تخلیقی سرگرمی کی صورت میں نہیں کرتے۔ وہ لطف ایوز ہوتے ہیں۔ اور لطف بیکر خاموش رہ جاتے ہیں۔

اب اگر جمالیات کی اصل و بنیاد صرف احساس حسن ہی تک محدود سمجھی جائے تو یہ بلاشبہ جانوروں میں موجود ہے۔ سانپ سپرے کی گھڑی پر ستارہ رقص کرنے لگتا ہے۔ سانڈ لال رنگ دیکھ کر تپش میں آجاتا ہے۔ گائے موسیقی کی سرور سے پردودھ زیادہ نکالتی ہے۔ کونسل پر سات میں

مست ہو ہو کر کوکو کہتی ہے۔ اور بلبل بہار میں دیوانہ وار گانے لگتی ہے۔ غرض احساسِ جن تو جانوروں میں ضرور ہے۔ اور یہ احساس سرگرمی کی بھی صورت اختیار کرتا ہے۔ گو وہ سرگرمی اُس طرح کی ہوتی ہے جیسی لطف اندوز ہو کر خاموش رہ جانے والوں کی۔ مگر کوکل کی مستانہ اور مسلسل کوک کو اور بلبل کے دیوانہ وار گھنٹوں چہکنے کو صرف خاموش قسم کی لطف اندوزی قرار دینا درست نہیں معلوم ہوتا۔

اور کچرگو طیور و وحوش فنون لطیفہ کے بعض اصناف مثلاً بت تراشی، مصوری اور ادب سے عاری ہوں۔ کیا وہ بعضے اور اصناف سے آشنا نہیں؟ کیا جانور گاتے نہیں؟ ناچتے نہیں؟ کیا جانور آواز و حرکات کے وسیلے سے اظہارِ جذبات نہیں کرتے؟ اور کیا ایک فرد کا اظہار دوسرا سمجھتا نہیں؟ اُس سے متاثر نہیں ہوتا؟ اور اگر ایک فرد گاتا اور ناچ کر اظہارِ جذبات کرتا ہے اور اس کا گانا اور ناچا دوسرے کو متاثر بھی کرتا ہے تو کچرگو کیوں نہیں کہا جاسکتا ہے کہ صرف احساس ہی نہیں بلکہ اظہار بھی مخصوص انسانی قدر نہیں؟

مگر ان سمجھوں کے جواب میں کہہ دینا ممکن ہے کہ یہ افعال خواہ کرنے والے خواہ متاثر ہونے والے کے شعور کی بنا پر نہیں بلکہ محض جبلت ہی، ممکن ہے ایسا ہی ہو۔ مگر کیا انسان کے افعال و حرکات سے تعلق بھی ہی نہیں کہہ دیا جاسکتا؟ زیادہ سے زیادہ یہ کچھ ترسیم کر دیجئے کہ اس میں غیر جبلت یعنی سیکھے ہوئے اطوار کو بھی تھوڑا دخل ہے۔ یعنی یہ

کہ انسان کا احساس خالص جبلی نہیں بلکہ کچھ سیکھا ہوا بھی ہے۔ اگر اسکو قلم کر لیا جائے تو سیکھے اور اُن سیکھے کا تناسب اور ایک کے دوسرے پر اثر انداز ہونے اور اُس میں دخیل ہو جانے کا طریقہ اور ترکیب دریافت کرنا ہو گا۔ اور اس سے جانور اور انسان کے احساس حسن کی نوعیت میں کچھ باب الامتیاز قد رین معلوم ہو سکیں گی۔ مگر کیا جانور کے رد عمل میں کوئی آموختہ عنصر نہیں ہوتا؟ کیا جیسے ایک وحشی اور بربری قبیلے کا گانا اور رقص دوسرے قبیلے کو محفوظ اور سرور نہیں کرنا اسی طرح سے ایک قسم کے جانور کا گانا اور ناچنا بھی دوسرے قسم کے جانور کو متاثر کرنے سے قاصر نہیں رہتا؟ یعنی دونوں حالتوں میں خط اور لطیف سیکھی ہوئی باتوں کا رد عمل ہے۔ معروضی نہیں۔ ورنہ بالذات خود آواز و ترکات میں کوئی اثر ہوتا تو اس کا اثر عام ہوتا اور وہ اپنے اثر کیلئے سیکھنے کا محتاج نہ ہوتا۔ اور ایک قبیلے اور ایک قسم کے جانور کا گانا اور ناچ ہر قبیلے اور جانور کیلئے با اثر ہوتا۔ ایک قبیلے کے آدے کا دوسرے قبیلے کیلئے بے اثر ہونا اور ایک جانور کے نلے جانور کے گانے کا دوسرے جانور کیلئے بے اثر ہونا دونوں ایک طرح کی باتیں ہیں۔ اور دونوں اس اثر کے مافوقہ اور غیر جبلی ہونے کا ثبوت ہیں۔

غرض احساس جمال کی نفسیاتی گہرائیوں تک رسائی کا ہنر کوئی طریقہ نہیں معلوم ہو سکا۔ اور یہ نہیں کہا جاسکتا کہ اسکی بنیاد کس عمق تک پہنچی ہوئی ہے۔ اس میں کوئی فطری اور جبلی عنصر ہے بھی یا نہیں۔

اور محض من حیث انسان کے تمام انسانوں کے نفس میں کوئی عام اور مشترکہ احساس یا معیار و مقیاس ندون ہے یا نہیں۔ اور یہ بھی اظہار من شمس ہے کہ اس میں سیکھا ہوا عنصر بہت خیل ہے۔ اکثر متقدم قوموں کا احساس اور معیار و مقیاس جداگانہ ہے ہر ملک اشیا مختلف ہیں ان کے اظہار کے طریقے الگ ہیں۔ اور ان میں ترتیب مراتب نفس اظہار عصبیت ہے کسی ایک کو کسی دوسرے پر ترجیح دینے کی کوئی وجہ نہیں بتائی جاسکتی اختلاقی قدروں کی طرح جمالیاتی قدریں بھی محض ماحول کی باز نشست معلوم ہوتی ہیں۔ ہندوستانی موسیقی کا اسکیل مغربی موسیقی کے اسکیل سے الگ ہے۔ یعنی ایک مخصوص آواز ایک جگہ ایک جمیل شے کا اعتبار رکھتی ہے اور دوسری جگہ نہیں۔ علی ہذا القیاس صورت، شکل، رنگ، سب کی قدریں جداگانہ ہیں۔ اور ان قدروں کا موازنہ مکانی فرقوں کے ساتھ ساتھ ایک نامانی فرق کا بھی صاف پتہ دیتا ہے۔

جمالیاتی تجربوں اور احساس کی بنیاد تو آب و ہوا کے چکے کہ حیاتیاتی ہوتی ہے۔ اور آب بھی دیکھ چکے کہ حیاتیاتی تجربے حوادث زندگی اور ماحول کے زیر اثر آپس میں منسلک ہو جاتے ہیں۔ اور یہی گزشتہ اور منسلکہ تجارب جو تکمیل میں محفوظ ہونے میں عالم اضطراب اور براہ کشتگی میں ایک تعمیری عمل میں لگ جاتے ہیں۔ یعنی نئے نئے انداز سے مربوط ہونے لگتے ہیں۔ اور گاہے گلاب سے پھول کو معشوق کی مہک سے مہر پاتے ہیں، گاہے چاند کے حسن کو آسکے حسن کے مقابل میں پھیکا

محسوس کرتے ہیں۔ اور گاہے پری اور علاء الدین کے چراغ جیسی تیریں ایجاد کرتے ہیں۔ اور بعض دفعہ کسی تعمیرِ عمل میں لگ جانے کے بجائے ہی گذشتہ مسئلہ اور محفوظ تجاربہ «روہِ وادی خیال» سے گزرنے لگتے ہیں۔ اور چند لمحوں کیلئے ایک خود فراموشی کا عالم طاری کر کے اور ایک میلِ تخیل و جذبات رواں کر کے ایک انشراحِی اور انبساطی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ پہلی صورت میں ایک جمالیاتی عمل معوسِ وجود میں آجاتا ہے۔ اور دوسری صورت میں کچھ دیر کیلئے دولتِ لطفِ انہی ہو جاتی ہے۔ یعنی حسیاتِ وحیثیات پروردہ تخیل کے ذریعہ کبھی ایک عملِ ظہور پذیر ہوتا ہے اور کبھی ایک جمالیاتی تجربہ۔ احساسِ جمال خواہ وہ عمل کی صورت میں ظہور پذیر ہو خواہ تجربہ کی صورت میں، بہر حال بالواسطہ یا بلاواسطہ حسیات پر مبنی ہوتا ہے۔ بلاواسطہ احساسِ منافعِ الاعضاء سے مربوط ہے گو وہ منافعِ الاعضاء کی ردِ عمل کے ایک دمِ مرادقت نہیں چنانچہ دونوں میں جو فرق ہے وہ پہلے بیان ہو چکا ہے۔ اور بالواسطہ احساسِ ظاہر ہے کہ حوادثِ زندگی کے ذریعہ مکسویہ اور ماحول سے ماخوذ ہوتا ہے۔ یعنی اُن حوادثِ زندگی اور ماحولی عناصر کا زائیدہ اور بردہ جنہیں اسکی پرورش ہوئی ہو اور وہ ماخوذہ یا منسلک ہوا ہو اس کے مکسوبہ اور ماخوذہ نہونے کا نظریہ دراصل مواد کے فقہان کی وجہ سے مروج رہا گو اس میں اور چند جہیں بھی خیل تھیں مثلاً تجرباتی طریق کار کی طرف سے لاپرواہی، حسیاتی فلسفہ

کی کساد بازاری اور عقلی فلسفہ کی گرم بازاری وغیرہ وغیرہ جن کا مختصر ذکر ہو چکا ہے۔ غرض یہ احساس کچھ تو منافع، اور کچھ منافع بنیادوں پر زمان و مکان کے زیر اثر خاص خاص طریقوں پر تعمیر شدہ یعنی سیکھا ہوا ہوتا ہے۔ مگر سیکھنا کوئی ضروری نہیں کہ شعوری ہو۔ سب سے بڑا معلم ماحول ہے اور غیر شعوری تعلیم کی مقدار شعوری تعلیم کی مقدار سے چند در چند زیادہ ہے۔ غیر شعوری معلموں کی تعداد لاتعداد ہے۔ یہ تعلیم عالم وجود میں پہلی سانس لینے کے ساتھ شروع ہو جاتی ہے۔ اور تقریباً تمام آخر جاری رہتی ہے۔ اور ہر سبق آئندہ سبق اور سبق آموزی کی صلاحیت میں دخیل ہوتا ہے۔ اور رفتہ رفتہ وہ حسیاتی و تجرباتی و تجربی مروطاؤں منسلک ہو جاتی ہے جسکی کرطیاں اس طرح کی ہوتی ہیں کہ کسی ایک کی جنبش اور کرطیوں کو بھی متحرک کر دے اور اس طرح ایک سیل تخیل و جذبات رواں کر کے چند لمحوں کے لئے ایک خود فراموشی کا سا عالم طاری کرنے باعث الشرح و انبساط بن جائے۔ یعنی لطف جنبش ہو جائے۔ کہ یہی ماخوذہ اور سیکھا ہوا مختصر احساس جمال، جمالیاتی تجربہ اور اسباب لطف میں حریف غالب ہے۔ یہ کو اظہر من الشمس ہے۔ مگر بلا واسطہ منافی رد عمل کے طور پر بھی اس کا بالکل امکان ہے۔ گو یہ درست ہے کہ یہ امکان بہت مخصوص اور محدود حالات میں تکمیل کو پہنچتا ہے وجہ اسکی یہ ہے کہ بالعموم جس طرح کے جمالیاتی نظارے یا عمل مشاہدہ اور تجربے میں آتے ہیں وہ کم و بیش پیچیدہ اور مرکب ہوتے ہیں۔ مگر یہ کہ

اس میں کوئی فطری اور جبلی اور کوئی عالم گیر اور آفاقی عنصر بھی موجود ہوتا ہے یا نہیں قطعیت کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا۔ مکانی اور زمانی فرقوں کی موجودگی بیک وقت ماخوذہ اور مکسوبہ ہونے کی تائید اور فطری و جبلی ہونے کی تنقیص کرتی ہے قومی اور مقامی جمالیاتی احساس اور قدریں جدا گانہ ہیں۔ اور جدا گانہ اس لئے ہیں کہ وہ متفرق ماحول میں مکسوب اور ماخوذ ہوئے ہیں۔ کوئی فطری و جبلی اور آفاقی اور عالم گیر عنصر ہنوز دریافت نہ ہو سکا۔ غالباً اس لئے کہ یہ موجود ہی نہیں ہیں۔ اس لئے کہ یہ انسانی نفسیات کی ایک ایسی شے میں مدفون ہے جہاں متبصر رسائی نہ ہو سکی تحقیق پر دروازہ بند نہیں کر دیا جاسکتا۔ آئندہ کیا دریافت ہو جائے گا اسی وقت نہیں کہہ دیا جاسکتا۔ اور موجودہ علوم کا سرمایہ بہت فرومایہ ہے۔ مگر جہاں تک اس سرمایے کی بنا پر کہا جاسکتا ہے وہ یہی ہے کہ تاہم اس طرح کے کسی عنصر کا پتہ نہیں چلکا۔ مگر بلا واسطہ منافع و رطل کے طور پر جمالیاتی تجربے کے ہونے کے امکان کا نظریہ اگر درست ہے تو کوئی تعجب نہیں کہ کوئی فطری اور آفاقی بھی دریافت ہو جائے۔ یہ نظریہ من حیث ایک نظریہ کے نیا نہیں۔ مثلاً برک کی تصانیف میں اس کی جھلک صاف موجود ہے۔ اور کسی ایک منفرد شے مثلاً ایک نئی نغماتی سُر یا رنگ میں جمالیاتی قدیمی موجودگی کا اعتراف جو کانسٹو وغیرہ میں ہے وہ بھی دراصل منافی نظریے کا شرمایا ہوا اعتراف ہے۔ اور اب جدید علم النفس کے ”تھرش ہولڈ“ کی دریافت اور اس تھرش ہولڈ کے

ماحول کے اعتبار سے تغیر پذیری کی تحقیق نے اس دعویٰ کا دروازہ کھول دیا ہے کہ تمام محسوسہ قدریں ایک زیریں اور بالائی حد کی پابند ہیں۔ ان زیریں اور بالائی حدود کے اندر ہی ممکن ہیں۔ اور ریاضی قدروں پر مبنی ہیں۔ یعنی گویا جمالیاتی قدروں کی حدیں مقرر ہیں۔ ان کا ڈھانچہ اور خاکہ متعینہ ہے اور جو کچھ بھی فرق ممکن ہے وہ اس ڈھانچے اور خاکے کے اندر ممکن ہے۔ گویا کہ ایک بہت اجمالی نامفصل، نامنہ اور عام خاکہ ایسا بھی ہے جو فطری اور عالمگیر قرار دیا جاسکے۔ یعنی اگر اس کے مشتملات اور محتویات کو ایک بہت تغیر پذیر جنس فردی جائے تفصیلی باتوں کو نظر انداز کر دیا جائے، اور بہت مولیٰ مولیٰ جنسیں بنالینے پر اکتفا کی جائے تو بیٹا ہر ایک عالمی پہلو بھی قد و گویا جاسکتا ہے۔ اور اس عالمی پہلو کے حامل ہونے کی وجہ سے ایک ہلکا سا شبابہ اس کے فطری ہونے کا پیدا کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً ایک بونٹ بھر کا بونا ہر جگہ سمجھی کہ انگریز معلوم ہو گا۔ اور ایک تار برابر عورت ہر جگہ نامطبوع نظر آئے گی۔ اس وجہ سے ایک انداز کے میانہ قد کو خوش آئند کہہ سکتے ہیں۔ اور انسانی حسن کے مقیاسوں میں "قد" بھی شامل ہو سکتا ہے۔ مگر جالیٹا "یہ قد" ہے یہ وہ لفظ جو شرمندہ معنی ہوا۔ "کے جنس کی ایک شے ہو گا۔ اسکا جمالیاتی یعنی حیاتی محتوی اس قدر تغیر پذیر ہو گا کہ جب تک اسکو تفصیل اور تخصیص میں مبدل نہ کیا جائے یہ درحقیقت کوئی جمالیاتی قدر ہی نہ ہو گا جمالیاتی قدریں محسوسہ ہوتی ہیں انکی بنیاد و اساس

حسبیا پر ہوتی ہے۔ ان قدروں کا حساباً مضرب اثر ہونا لازم ہے ورنہ کوئی رد عمل ہی نہ ابھر سکے گا۔ فتنہ محشر ”قد“ نہیں ہوتا بلکہ ایک خاص انداز کا قد ہوتا ہے۔ وہی قد جو ایک جگہ بے ڈول محسوس ہو دوسری جگہ قیامت ہو جائے۔ یعنی ایک جگہ محرک احساس اور دوسری جگہ نہیں۔ ایک جگہ ایک جمالیاتی قدر کا حامل اور حسین، اور دوسری جگہ نہیں۔ اور جس مقام پر پہنچ کر کوئی قد اس طرح کی تحرکی طاقت سے معمور ہو جائے تمام تر ماحول زادہ اور پروردہ ہوتا ہے۔ حسن حسین اور احساس حسن کی قدرت اور اہلیت تمام تر ماحوذہ ہیں۔ علی آنکھیں بند و سنا میں حسین نہیں۔ ان سے ہندوستان میں احساس حسن تحریک میں نہیں آتا۔ علی نذا القاسم انگلستان میں کالی آنکھیں بے قدر ہیں۔

اب ایک سوال یہ ہوتا ہے کہ سارے ہندوستان میں کالی آنکھیں اور سارے انگلستان میں نیلی آنکھیں کیسے جمالیاتی قدریں بن گئیں؟ جواب پھر وہی ہے کہ ایک بہت اجمالی، نامفصل، نامنیزہ اور عام طور پر تو انھیں جمالیاتی قدریں قرار دیدینا درست ہے۔ مگر دراصل جمالیاتی قدریں ہر شخص کی اپنی اپنی الگ ہوتی ہیں۔ ایک آنکھ ہم کو حسین اور لطف پرور معلوم ہوتی ہے۔ آپ کو نہیں۔ ایک عورت آپ کو بغاوت حسین معلوم ہوتی ہے۔ ہم کو نسبتاً تھوڑا کم۔ اور کسی تیسرے شخص کو مطلقاً نہیں۔ کیونکہ ہم نینوں کے ماخذ یعنی ماحولی حالات مختلف تھے۔ اور ماخذ جداگانہ ہونے کی وجہ سے حاستے اور اور طرح سے متاثر ہوئے۔ احساسات اور اور

طرح سے پرورش پائے۔ تجربات اور اور طرح منسلک ہوئے۔ یعنی
 ماخوذہ قدریں مختلف ہو گئیں۔ مگر ماخذ یعنی غیر شعوری تعلیم و تربیت
 کے ذرائع اور معلمین لاکھوں اور کروڑوں انسانوں میں تقریباً مشترک
 ہوتے ہیں۔ جغرافیائی، سماجی، سیاسی، مذہبی اور اسی قسم کے ماحولی حالات
 تقریباً ایک جیسے ہوتے ہیں۔ اس وجہ سے تھوڑے تھوڑے ہر وی اور
 تفصیلی ذوق کے ساتھ تعلیم بھی گویا ایک جیسی ہوتی ہے۔ احساسات
 بھی ایک ہی جیسے پرورش پاتے ہیں اور ماخوذہ قدریں بھی ملتی جلتی ہوتی
 ہیں۔ تمام ہندوستانیوں نے برسات کی کالی کالی بدلیوں سے ٹکڑوں
 کو فصلوں میں فیل مست کی طرح آوارہ دیکھے ہیں۔ کوئل کی مست کو کیا
 سنی ہے۔ اور سینوں کی کالی کالی آنکھیں دیکھی ہیں اس وجہ سے اکثر
 ہندوستانیوں کے حاسے ان سے متاثر بھی ہوتے ہیں اور اکثریوں کے
 تجربات میں یہ منسلک بھی ہو گئیں ہیں اور اکثریوں میں ان کے نظارے
 ایک لطف پرورد عمل بھی ابھار دیتے ہیں۔ اور چونکہ ہندوستانیوں
 کا جو ماخذ ہے اور جو ان میں مشترک ہے اور جو اس وجہ سے وہاں
 مشترکہ قدریں ماخوذ بھی کر دیتا ہے۔ انگلستان کے لوگوں کا جو
 ماخذ ہے اور جو ان میں مشترک ہے اور جو وہاں اس وجہ سے مشترکہ
 قدریں بھی ماخوذ کر دیتا ہے اس سے الگ ہے۔ اس وجہ سے یہاں
 کی ماخوذہ قدریں وطن کی ماخوذہ قدروں سے الگ ہیں۔ حسن،
 حسین اور احساس حسن کی قدرت تمام تر ماخوذہ قدریں ہیں۔ اور انکا

ماخوذ ہونا مقامی قومی اور ملی مذاق کی ہم آہنگی اور اور دوسرے مقامی
 قوم اور نسل کے مذاق سے جداگانہ ہونے کا ذمہ دار ہے۔ ورنہ پھر
 مقامی اور قومی ہم آہنگی اور اور دوسرے مقام اور قوم سے اختلاف
 کی بجائے اسکے اور کوئی تاویل نہیں کی جاسکتی کہ عالمیاتی قدر دنیاؤں میں ہونا
 جو اس، اور سیکھنے اور ماخوذ کرنے کی قدرت سے قطعی معقول ہیں اور
 کسی غلطی قوت نے بیسیوں طرح کی مختلف قدریں وضع کر کے ہر ایک
 لحاظ و خیال کے مختلف اقوام کے ساتھ مخصوص کر دی ہیں اور وہ
 بتدریج ان پرکشش وں ہو رہی ہیں۔ کہا جاسکتا ہے کہ عقلی فلاسفہ
 نے تو حسن کو ایک عالم گیر و وحدانی قدر اور قدرت احساس کو دوبارہ قرار
 دیکر مقامی، نسلی، زمانی، اور حیاتی علاقوں سے اسکو منترہ کوئی دیا ہے۔
 یعنی حسن ایک عالم گیر و وحدانی قدر ہے اور اس کے احساس کی قدرت
 و وسیعہ ہے۔ وحدانی امن منی میں کہ نعمت اور موریسی و مختلف حواسوں کے
 ذریعہ محسوسہ اشیا میں، یا ایک ہی حواسہ باصرہ کے ذریعہ محسوسہ رنگ و بو
 ہیئت جیسے مختلف اشیا میں من و عن وہی ہے۔ یعنی محسوسات ایک عقلی
 مدد کو محسوس ہے۔ اور عالم گیران دونوں مفہوموں میں کہ از شرق تا غرب
 ایک ہے اور کسی زمانی اثر سے بے نیاز ہے۔

جو سراب کے چھپے دوڑیگا نشہ رہے گا۔ جو ریگستان میں مچھلی کے
 شکار کو نکلے گا خالی ہاتھ آئے گا اور جو سمندر میں شتر مرغ کے لئے جال
 ڈالے گا محروم واپس آئے گا۔ تمام عقلی فلاسفہ کا یہی حال ہے۔ وہ حسن

جیسی بدیہی حسیاتی جنس کو عقلی دنیا میں ڈھونڈتے ہیں وہ جن کو حیات سے الگ کر کے ایک غیر حسیاتی شے بنا دینا چاہتے ہیں۔ وہ جو اس کے درجہ جو شے محسوس ہو اس کو محض ایک فریب اور شعبہ سمجھتے ہیں، مجھے اس نظریے کے صحیح و غلط ہونے سے بحث نہیں۔ ممکن ہے ایسا ہی ہو۔ اور ممکن ہے جو اس کے ذریعہ محض شعبہ اور فریبوں ہی تک رسائی ہو سکتی ہو مگر کیا شعبہ اور فریب کا کوئی وجود نہیں؟ کیا کسی بہرہ پر وہاں کھڑے ہوئے شے کا نظام کا روپ محض نیست کے برابر ہے؟ آخر بہرہ پر وہاں کے وجود کو کیوں نہیں ایک حقیقت تسلیم کیا جاسکتا؟ آخر بہرہ پر وہاں بھی ایک شے ہے اور جو روپ نمایاں ہوتا ہے اسی بھی ایک حقیقت ہے۔ جو اس کی اگر اسی روپ تک رسائی ہے تو اسی روپ کو رسائی کی آخری منزل سمجھنا چاہیے۔ مجھے تمام محبت کیلئے کھوڑی دیر کے واسطے یہ فرض کر لینے میں کوئی زحمت نہیں کہ محسوسات محض فریب اور شعبہ ہیں۔ مگر عقلیوں نے اس فریب اور شعبہ کے پھیرے میں جو فریب دکھائے ہیں وہ جن کے محض ایک حسیاتی شعبہ فرض کر لینے سے کہیں زیادہ بھول ہیں۔ بہرہ پر وہاں کو بہرہ پر فرض کر لینا اور من حیث پدید نظر ایک شے کے اس کے خواص و عوارض اور جزئیات و تفصیلات بیان کرنا ایک بامفہوم فعل ہو سکتا ہے اور تماشائیوں کیلئے کبھی ایک لطف کا ذریعہ ہو سکتا ہے۔ مگر بہرہ پر کے اندر چھپی ہوئی تازین کے خدو خال کا بیان ایک ہذیان ہے۔ اور تماشائی کے نقطہ نگاہ سے عبث۔ اسٹیج پر پیش نظر جو تماشائے اس سے لطف اندوز ہونے کیلئے معینہ کے پس پردہ کارروائیوں

کا سراغ نہ ناصروی نہیں۔ اور اس کا بیان خود تماشے کا بیان نہیں مگر
 تعقلی فلسفی تماشے سے غرض کہاں رکھتے تھے جو وہ اسکی طرف توجہ کرتے۔
 تماشا دیکھنا تو ایک عامی کا شعار تھا اور خط نفس ایک مہوس کی قابل نفیر
 ہوس پرستی فلسفہ کو مشاہدے اور تماشے سے غرض نہیں۔ وہ درائے
 مشاہدات اور تماشا ایک شے کی تلاش میں ہے۔ اگر افلاطون، کانٹ اور
 ہگل وغیرہ کو یہ "درائے مشاہدہ" اور "پس تماشا" سے غلو اور انہماک
 نہ تھا تو وہ کیا کرتے۔ نہیں کہا جاسکتا مگر ان کے اس غلو اور انہماک نے
 ایک منزل اور لائحہ عمل مقرر کر دیا جس میں اس کا امکان ہی نہ تھا۔ وہ دراصل
 حسن کے تماشائی تھے ہی نہیں۔ اور نہ صرف تماشائی ہی نہ تھے بلکہ اس کے
 سچے بے لوث متلاشی بھی نہ تھے۔ وہ جس شے کے پیچھے سرگرداں تھے اُس
 کے پیچھے آوارہ گردی میں یہ شے بھی سر راہ مل گئی اور اُسی کی لپیٹ میں
 آگئی جس کی عقلی تاویل دراصل حسن کی تاویل ہی نہیں۔ بلکہ تعقل کی ہمہ
 گیری کا ایک شعبہ ہے۔ مگر ان فلاسفہ کے راہ میں صرف اُس کا فلسفہ
 اور عقلی انہماک ہی نہ تھا بلکہ اُس زمانے کے حالات بھی تھے۔ کیونکہ جب وہ
 فنون لطیفہ پر نظر ڈالتے تھے تو ان کے پیش نظر وہ عمل اور اون عملوں میں
 وہ جمالیاتی قدریں ہوتی تھیں جو تقریباً تمام یونانی روایات سے وابستہ
 تھیں۔ مہنہ زہن یورپ میں ان روایات کے خلافت علم بغاوت اٹھا تھا
 جو فلاسفہ کو متبادل اور متقابل قدروں میں موازنے اور مقابلہ کا موقع
 فراہم کرتا اور نہ نقل و حمل کے وسائل اتنے سہل اور کافی ہو چکے تھے

کتبائلی اور مشرقی نمونے مغرب میں کافی مقدار میں پہنچ سکیں اور ایک
 دوسرے ڈھنگ کی قدریں تقابل کیلئے پیش کیوں۔ فنون میں اُنکے سامنے
 یونانی قدریں ہوتی تھیں اور یہ قدریں تمام تر مرتبہ اور موضوعات تھیں۔
 یونانیوں نے حسن کو ایک فرضی قالب دے رکھا تھا، ایک مثالی حسن بنا
 رکھا تھا حسن۔ یہ یاضیاتی تناسب میں مبدل اور شکل ہو گیا تھا۔ مثلاً
 انسانی اعضا کی تناسبی ربطیں متعین تھیں۔ عمارتوں کے مختلف ٹکروں کے
 آپس کے تناسبات مقرر تھے مثلاً یہ کہ لمبائی اور چوڑائی کیسے یہ تناسب
 ہونا چاہیئے اور کجائی یا فیل پائیونکی گھیر اتنی ہونی چاہیئے وغیرہ وغیرہ
 یہ مثالی قدریں بلا چون و چرا مرتج تھیں۔ اور یونانی فلسفے کے زور اور
 یونانی عمود کی اعلیٰ معیار نے لنگے بالذات مطلق ہونے کا ایک نظریہ عام
 کر دیا تھا۔ آج کل تو نقل و حرکت کی سہولت نے جمالیاتی قدروں کو
 بھی مسافر کر دیا ہے اور تمام عالم میں متقابل اور متباد کہ قدریں
 گشت لگا رہی ہیں۔ مگر اُس زمانے میں یہ بات نہ تھی۔ اور مغربی فلسفیوں
 کے سامنے صرف وہی قدریں تھیں جو یونانی فن کاروں نے اختراع
 کی تھیں۔ اور یہ مثالی اور فرضی تھیں یعنی ان کی تعین میں ایک شاہد
 عقل کی کاغذ مائی کا بھی تھا۔ یہ تمام غیر مقرونی اور منتشر تھیں انسانی
 حسن کی جو منتشر اور مثالی تخیل تھی عالم و مافیہا میں وہ ایک عنقا تھی۔
 اور صرف فکر و عقل کی تراشیدہ تھی۔ اس عقل پرورد، مرتبہ تراشیدہ
 اور موضوعہ حسن «اور اسکے پس منظر میں جو نظری تخیل تھی اُس نے حسن

کے ایک عقلی جنس کی شے قرار دینے میں تقویت پہنچائی۔ فلسفیوں نے حسن کو ایک عقلی جنس قرار دیدیا۔ ایک عالمگیر شے قرار دیدیا۔ اگر مسئلہ ذرا پیچیدہ ہو گیا ہے۔ کیونکہ ایک طرح سے فنون کی دنیا ہی بہ یک وقت اندر سے بدل گئی ہے۔ اور پھیل کھلی گئی ہے۔ جدید مغربی فنی تحریکیں یونانی روایات کے خط مستقیم میں نہیں یعنی یہ مثالی حسن کی حلوہ گریاں نہیں۔ اور مشرقی یا قبائلی فنون نظر انداز نہیں کئے جاسکتے۔ مواد کے اس دو گونہ تغیر و تبدل نے فلسفیوں کے زیر عقلی نظریے کا کھوکھلا پن اب اس قدر نمایاں کر دیا ہے کہ اس میں کچھ جان ہی نہیں رہی۔ اس کو اب وہ تقویت بھی حاصل نہیں جو یونانی مثالی حسن کی تحلیل اور اسکے لاکلام رواج سے حاصل تھی۔ اب یا تو حسن کی ایسی تعریف وضع کرنی ہوگی جو اس سارے کے سارے مواد پر حاوی ہو۔ یا اس نظریے میں ترمیم کرنا ہوگا کہ فنون لطیفہ حسن کے حامل ہوتے ہیں کیونکہ فلسفیوں کی یونانی زدہ تعریف کے اعتبار سے یہ سب کی سب دنیا حسین ہیں۔ یا پھر جوابات کے مسائل کو فلسفے کی گتھی سے ہٹا کر حسن کی عقلی کے بجائے کوئی نفسی تعریف کرنی ہوگی۔ اور حسن کو ایک نفسی قدر قرار دینا ہوگا۔ یعنی کسی طرح کا محرک جو کسی شخص میں کسی طرح کا رد عمل ابھار دے۔

حسن کے مسئلہ کو ایک نفسیاتی مسئلہ اور حسن کو ایک نفسی قدر بنا دینے کے عوارض و نتائج بہت دور رس ہیں۔ اس صورت میں حسن مطلق، یعنی ایک قدر مجرد، بنفس نفیس بالذات قائم، حسین اشیاء اور محسوس کمزوروں

نفوس سے منفرد کوئی شے نہیں قرار پا سکتی۔ نفسیاتی تعریف اضافی اور اعتباری ہوگی۔ دو چیزوں کے درمیان رشتے کی صورت میں ہوگی۔ یعنی ایک چیز تحریک کے طور پر ہوگی اور ایک ذات تحریک میں آئے گی۔ اور اس تحریک کی داخلی کیفیت ایک خاص نوعیت کی ہوگی۔ علم الوجود اور فن العلم والوں نے جو صفات کی معروضی اور خارجی اور ماحولی اور داخلی دو قسمیں قائم کر رکھی ہیں وہ خارج از بحث ہو جائیں گی۔ اور حقائق کے علم کے امکان وغیرہ کے بھگڑے ختم ہو جائیں گے۔ بغرض مسئلہ فلسفے کے عالم بالا سے اتر کر جو اس وحیات کی دنیائے دوں میں چلا آئے گا وہ تجرباتی طریقے پر قابل تحقیق ہو جائے گا جیسا کہ بہترے علوم و فنون کی تاریخ میں پیش آچکا ہے کہ ایک مدت تک عقلی قیاس آرائی اور فلسفہ کا تختہ مشق رہ کر اب اس کی زد سے باہر ہو گئے ہیں۔

توحسن گو یا ایک طرح کا محرک ہے جو کسی ذات میں ایک خاص طرح کا رد عمل ابھار دیتا ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ ہائیڈروجن بھی ایک محرک ہے جو آکسیجن میں ایک خاص طرح کا رد عمل ابھار دیتا ہے۔ اور اس تعریف کے اعتبار سے ہائیڈروجن کو "توحسن" قرار پانا چاہیے۔ مگر اس تعریف کے اعتبار سے بھی ہائیڈروجن "توحسن" نہیں قرار پا سکتا۔ کیونکہ یہ تعریف علم النفس کی روشنی میں کی گئی ہے اس وجہ سے رد عمل ابھرنے والی ذات یعنی رد عمل ابھرنے کا مکان ایک انسان کو قرار دینا چاہیے۔ اسی طرح علم النفس میں بذات خاص خالص کیمیائی رد عمل سے بحث نہیں ہوتی۔ بلکہ حاسوں اور تخیل کے ذریعہ جو رد عمل ابھرتا

بالواسطہ حیاتی ہونی چاہیے یعنی نفسیاتی محرک یا محسوسہ یا مصورہ ہوتا ہے۔ اس وجہ سے حسن کوئی ذات نہیں قرار دی جاسکتی بلکہ کسی ذات میں کوئی محسوسہ صفت قرار پائے گی۔ تو حسن کو یا کسی ذات میں وہ صفت ہے جو کسی شخص میں ایک خاص طرح کا رد عمل ابھار دے سکے۔ اس رد عمل کی نوعیت یعنی اک جمالیاتی تجربے کی اندرونی کیفیت ہی وہ نامذکورہ عنصر تھا جسکی بنا پر باؤم گارتن کی خدمات کے سلسلے میں جمالیاتی تجربے کا جس قدر ذکر ہوا تھا وہ جامع ہونے کے باوجود مانع نہ ہو سکا تھا وہاں پر رد عمل کی نوعیت بہت تعمیم کے ساتھ بیان کر دی گئی تھی۔ وہاں پر صرف یہ بتا کر بس کر دیا گیا تھا کہ جمالیاتی تجربے ایک ایسا تجربہ ہے جو حاسوں اور عقل کے ذریعے ابھرا ہو۔ یعنی وہ اک محسوسہ اور متصورہ کیفیت ہوتا ہے۔ مگر مانع ہونے کیلئے اس جامع تعریف کی کچھ اور مزید کیفیت بھی مقرر ہونی چاہیے یعنی اسکی اندرونی کیفیت کبھی کبھی متعین اور مقرر کرنی چاہیے۔ میرے خیال میں یہ اندرونی کیفیت ایک عام انشراح اور انبساطی کیفیت قرار دینی چاہیے۔ اس عام انشراح اور انبساطی کیفیت کو میں لطف قرار دے چکا ہوں۔ تو گویا حسن کسی ذات کی وہ صفت ہے جو کسی شخص کیلئے وجہ لطف ہو حسن ایک صفت ہے جو تمام تر محسوسہ ہے۔ اور اس کا اثر ایک نفسیاتی رد عمل ہے جو خواہ بلا واسطہ خواہ بالواسطہ حیات سے ملتی ہے۔ اور اگر عقل و فکر کوئی منفرد اور مستقل شے ہے تو محرک کے سبب پیچیدہ اور مرکب ہونے کی صورت میں رد عمل ابھرنے میں ایک ذہنی عنصر کے دخل ہونے کا بھی امکان ہے۔ گویا اس صورت میں بھی رد عمل کا آغاز اور انجام دونوں حیات سے مربوط ہوتا ہے۔

اور ذہنی عنصر ایک لانی زنجیر میں صرف ایک کڑی ہوتا ہے جس ایک مفرد
 شے مثلاً ایک واحد سُر یا رنگ کے داغ میں بھی پایا جاسکتا ہے اور ایک
 بسیط اور مرکب شے مثلاً ایک نغمے اور ایک تصویر میں بھی پایا جاسکتا ہے۔
 مفرد شے کا حسن تو ظاہر ہے کہ رد عمل بھی مفرد ہی قسم کا ابھارے گا۔ مگر
 مرکب اشیا کے حسن کا رد عمل کچھ اس طرح کا ہوتا کہ اس کی تاویل میں مثلاً
 کی خاصی گنجائش ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ ایک مرکب شے کو نہ تو صاف
 و حدانی کہا جاسکتا ہے۔ نہ صاف صاف محض ایک مجموعہ یا مخلوط مثلاً
 پانی جو دو کیمیائی عناصر کا ایک مرکب ہے اسکو نہ تو صاف صاف مفرد
 عناصر کا محض ایک مجموعہ کہہ دینا ممکن ہے اور نہ یک سخت اُس کو اُس
 طرح کا ایک مفرد قرار دینا ممکن ہے۔ بر طرح کا اُس کے عناصر رابطہ
 اور آکسیجن کو قرار دیتے ہیں پانی ہائیڈروجن اور آکسیجن کا صرف ایک
 مخلوط نہیں جس میں مخلوط عناصر اپنے اپنے مفرد حالت پر برقرار ہوں۔
 اور نہ وہ کوئی مفرد شے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ وہ تو ایک مرکب ہے
 جسکی بذات خاص ایک انفرادی حیثیت ہے اور جو بعض اغراض مقاصد
 کیلئے ایک وحدانی شے متصور ہوتا ہے۔ اور بعض اغراض و مقاصد کیلئے
 دو عناصر کا صرف ایک مجموعہ۔ اس میں اسکے اجزاء ترکیبی ایک دوسرے
 میں دھل ہو کر اپنی انفرادیت کھو دیتے ہیں۔ اور ایک بالکل دوسری
 طرح کی شے میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ انکی انفرادیت اکثر اٹھوئی ہی
 رہتی ہے۔ مگر بعض مواقع پر عود بھی کر آتی ہے۔ مرکب حسین اشیا کا رد عمل
 اسی قسم کا ایک مرکب اثر ہے۔ اکثر اغراض و مقاصد کیلئے تو وحدانی
 شے۔ مگر بعض اغراض و مقاصد کیلئے ایک غیر وحدانی شے اثر کے

ہونیکے اسباب خود محرک ہی کے مرکب ہونے میں مضمر ہیں مثلاً اسی ایک گلاب کے پھول کو لیجئے جسکو آپ دیکھ چکے ہیں کہ بہ بیک وقت باصرہ اور شامہ پر اثر انداز ہو جاتا ہے بلکہ باصرہ ہی پر رنگ و ہیأت کے ذریعہ دو گونہ اثر کرتا ہے۔ تو اب سوال یہ ہوتا ہے کہ آیا حاسو یا اور تخیل پر گلاب کا یہ نفسیاتی رد عمل یعنی جمالیاتی کجبر بہ ایک حدائی تجربہ ہے۔ یا چند اجزاء پر مشتمل ہے۔ اس کا جواب اس اصول پر مبنی ہے کہ ایک زنجیر اور واسطی کرطیوں میں کیا رابطہ ہے۔ یا زنجیر ایک واحد قدر ہے اور کرطیوں کا بذات خاص کوئی منفرد وجود نہیں یا ہر کرطی کا بذات خاص فرداً و کلاً کوئی وجود تسلیم کیا جائے۔ مثلاً گلاب کے پھول کا جو باصرہ، شامہ اور لامسہ پر اثر ہوتا ہے اور خود باصرہ پر جو دو گونہ اثر ہوتا ہے وہ سب مل جل کر کسی واحد تجربے میں مبدل ہو جاتا ہے یا الگ الگ برقرار رہتا ہے۔ اب اگر گلاب سے جو لطف حاصل ہوتا ہے اسکو ملحوظ رکھا جائے تو اس پر لطف تجربے کو وحدانی کے سوا کچھ نہیں کہہ سکتے۔ اور اگر جن ذرائع سے وہ ابھرتا ہے انکو بھی ملحوظ رکھنا چاہیں تو اس کی نوعیت ایک مرکب کی ہو جاتی ہے۔ یہ کہا جا چکا ہے کہ جمالیاتی محرکات جن صورتوں میں بالعموم مشاہدے اور کجبرے میں آتے ہیں وہ بسیط پیچیدہ اور مرکب ہی ہوتے ہیں۔ مفرد اور مجرد محرکات کا سامنا بہت کم ہوتا ہے۔ بالعموم یہی ہوتا ہے کہ چند حاسے اور حاسوں کے واسطے سے تخیل اور جذبات متنوع طریقے پر اور بہ یک وقت متاثر ہوتے ہیں یعنی ایک بہت ہی مختصر زمانی مدت میں بچے درپے متعدد تجربات ہو جاتے ہیں۔ اور لطف جزوی تفصیلات کے بلا کاظ

اور بلا تمیز حاصل ہوتا ہے۔ گلاب کے پھول کی باصرہ، شامہ، لامسہ اور باصرہ پر دو گونہ اثر اندازی میں زمانی تمیز ناممکن ہے۔ اور محمولہ لطف میں مختلف حاسوں کا حصہ نکالنا جمالیاً ثابے مقصد ہے۔ کیونکہ جمالیاتی تجربہ تو وہ اجمالی مرکب ہے خواہ اس اجمالی مرکب میں مختلف حاسوں کا حصہ کچھ بکھی ہو۔ مگر یہ اپنی جگہ پر درست ہے کہ اسکی وحدت کسی مفرد عنصر کی سی نہیں ہے۔ بلکہ ایک مرکب کی سی ہے۔ اور بعض اغراض و مقاصد مثلاً تنقید، مخرج احساس کی دریافت یا تکلیل نفسی وغیرہ کیلئے مفرد اجزاء پر مشتمل شمار کیا جاسکتا ہے۔

آپ کو یاد ہو گا کہ تھوڑا پیشتر ایک سوال یہ اٹھا تھا کہ آیا جتنی بھی چیزیں حسین محسوس ہوتی ہیں وہ سب کی سب کسی واحد یا چند مگر مشترک قدر کی حامل ہونے کی وجہ سے حسین محسوس ہوتی ہیں یا محض اس وجہ سے کہ وہ سب کی سب ایک با لطف احساس ابھار دیتی ہیں۔ یعنی آیا مورا و نغمہ جیسی دو بالکل مختلف جنموں کی اور دو حاسوں کو متاثر کرنے والی اشیاء میں کوئی قدر مخصوص "حسن" موجود ہے اور حسن ایک مخصوص قدر ہے جو من و عن بلا کسی تغیر و تبدل کے اپنے مادی مکانات میں موجود ہوتی ہے۔ اور مورا و نغمہ اسی وجہ سے حسین محسوس ہوتے ہیں کہ مخصوص قدر دونوں میں جلوہ گر ہے۔ یا نغمہ اور مورا کے حسین معلوم ہونے کا راز یہ ہے کہ دونوں مختلف اسباب کی بنا پر اور مختلف طریقوں پر ایک اس طرح کا رد عمل ابھار دیتے ہیں جو ایک عام انشراح اور انبساط یعنی لطف کی صورت میں محسوس ہوتا ہے یعنی دونوں حسین تو ہیں مگر کسی قدر واحد کی موجودگی کی بنا پر نہیں جو بذات خاص بالذات حسین معلوم ہونے کا

سبب ہے بلکہ چونکہ دونوں اپنے اپنے طور پر ایک ملتا جلتا رد عمل ابھارتے ہیں۔ ایک ایسا مرکب رد عمل ابھارتے ہیں جو اپنے جزوی اور تفصیلی فرقوں کے باوجود انشراح اور انبساط کی صورت اختیار کر لیتا ہے اُن دونوں میں اس انشراح اور انبساطی اور لطیف زار رد عمل ابھار دینے کی اہلیت کے علاوہ اور کوئی قدر مشترک موجود نہیں۔ یہی اہلیت دونوں کو حسین بنادینے کا سبب ہے۔ اور یہی اہلیت حسن ہے۔

حسن و رائے احساس کنندہ بالذات کوئی قدر نہیں جو شخص کو یکساں اور ایک طرح متاثر کرے جس کا ہر شخص پر اور ہر ماحول میں یکساں اثر ہو بلکہ یہ ایک اضافی اور اعتباری قدر ہے۔ اور احساس کرنے والے کے احساس کی تربیت سے وابستہ ہے۔ یہ کوئی معینہ اور مقررہ قدر نہیں۔ بلکہ مرتبہ اور ارتقائی قدر ہے۔ یہ کوئی لازمی اور دائمی قدر نہیں۔ بلکہ ایک بدلتی ہوئی قدر ہے۔ جو زمان و مکان کے اعتبار سے برقرار اور یکساں نہیں۔ یہ کوئی کمیزہ قدر نہیں جس کے احساس کیلئے کسی ممیزہ حواس کی ضرورت ہو۔ بعض لوگوں کا باوجود حواس ظاہری میں کوئی نقص نہیں ہونے کے غیر متاثرہ بچا نا کسی مخصوص احساس کے فقدان کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ حواس و احساس کی عدم تعلیم و تربیت کی وجہ سے ہے۔ ان کے حوادث زندگی کسی وجہ سے اس طرح کی قدروں کو اخذ کرنے میں مانع اور حایج آئے۔ اور صرف عامی ہی نہیں بعض قدروں کے احساس کی اہلیت اخذ کرنے سے عار کا رہ جاتے بلکہ خواص تک اس نقص سے معز نہیں۔ چنانچہ کہا جا چکا ہے کہ بڑے بڑے مغربی فنکار اور نقاد مشرقی طرز کے حسن کے احساس سے قطعی عاری ہوتے ہیں علیٰ ہذا القیاس

مغربی طرز کے حسن کا احساس مشرق میں بہت محدود ہے۔ عوام کو
 پھوڑ کر مغرب و مشرق کے خواص تک کا مشرق و مغرب کی قدر و
 سے نامتناظر رہ جا نا کسی قدر مطلق کے نہ ہونے اور مانو ذہ ہونے کا
 بیک وقت ثبوت ہے۔

غرض کسی شے کا حسین ہو جانا یعنی حسن کی صفت سے معمور
 ہو جانا ایک اضافی اور اعتباری بات ہے۔ اور حسن کے اسباب
 یعنی کسی شے کی لطف پروری کی طاقت، احساس و جذبات و
 تخیل کی تعلیم و تربیت کے تابع ہیں۔ اور میں عرض کر چکا ہوں کہ
 دراصل ہر شخص کی اپنی اپنی جمالیاتی قدریں الگ ہوتی ہیں۔ اور کوئی
 شے ہر شخص کو مساوی درجے پر حسین نہیں معلوم ہوتی۔ ہر شے سے ہر فرد
 میں ایک انفرادی رد عمل ابھر رہا ہے۔ ہر شے کی ایک انفرادی تنقید ممکن
 ہے۔ اور کسی فرد پر ایک غایت انفرادی روحانی تنقید کا باب بند نہیں
 کیا جاسکتا۔ مگر بعض ماحولی حالات، یعنی احساس و جذبات و
 تخیل کے غیر شعوری موجد اور تعلیم و تربیت کے معلمین، لاکھوں نفوس
 میں مشترک ہوتے ہیں۔ اور مشترک رہے ہیں اور بعض لاکھوں ہی
 نہیں بلکہ گزروں میں۔ اور پھر من حیث انسان مارے انسانوں
 کے۔ جو اس ظاہری تقریباً یکساں ہیں۔ اور انسانی احساس کی قدرت
 کی بالائی اور زیریں سطحیں تقریباً مقرر ہیں۔ قوت الیاز و تمیز یعنی تخیل
 بولڈ کا مقام تقریباً مساوی ہے۔ اس وجہ سے مانو ذہ قدریں کم و
 بیش ملتی جلتی ہیں اور بہت عجم کے ساتھ جمالیاتی قدروں کا ایک
 ڈھانچہ اور خاکہ مرتب کیا جاسکتا ہے اور کیا گیا ہے۔ یعنی ایک

غیر انفرادی، عام، خارجی اور حقیقی، تنقید کے کبھی اصول و نظریات مرتب کئے جاسکتے ہیں۔ یہ خاکہ درحقیقت ایک منطقی تحلیل ہے۔ ایک بہت اجمالی تصور ہے۔ جو صرف مفصل اور شخص ہو کر با معنی ہوتا ہے اور مفصل شخص ہونے کے بعد صرف برائے نام عام رہ جاتا ہے اور جو مفصل اور شخص ہونے کی صورت میں اور اپنی قیمتی صورت میں جیسا میں عرض کر چکا ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندہ معنی نہ ہوا، کہ جس کا ایک "لفظ" ہو کر رہ جاتا ہے، اک بغیر گوشت و پوست کا ڈھانچہ۔ ماہر آثار قدیمہ کا اک حجر بے جان "فوسل" مثلاً "تناسب" "ہم آہنگی" اور "سمٹری" وغیرہ۔

من حیث ایک منطقی تصور یا لغت کے لفظ کے تو یہ تصورات اور الفاظ با معنی اور با مفہوم ہیں۔ اور انکی تعریفیں اور دلائل متعین ہیں۔ مگر ایک محرک اور پہنچ کی حیثیت سے، ایک صفت کی حیثیت سے یعنی جمالیات کسی بر لطف احساس ابھارنے کے سبب یا کسی بر لطف تجربے کی حیثیت سے آہنگی جو اندرونی جزوی اور تفصیلی خصوصیات ہوتی ہیں وہ بالکل جداگانہ ہوتی ہیں۔ مثلاً "تناسب" جب ایک منطقی خیال سے تبدیل ہو کر ایک بت کے ہاتھ پاؤں اور رخ و خلل ہو جاتا ہے تو اسکی ریاضی قدر میں چین، حبش، اور اٹلی میں جداگانہ ہوتی ہیں یونانی اور اطالوی "وینس" اور "ایفرڈانٹ" وغیرہ کے اعضا میں جو تناسب مشہود ہوتا ہے وہ وہ نہیں ہوتا جو کرسن اور سرسوتی کے تئوں میں۔ اور ہوتا کیسے جب یونانی اور ہندوستانی انسانوں ہی کے اعضا کی، تناسب کے اعتبار سے، ریاضی قدریں دیگر گوں ہیں۔

اور ہندوستانی راگوں کے سرو نہیں وہی تناسب نہیں ہوتا جو بیٹھون اور
موزاٹ کے فنون کے سروں میں۔ تناسب تو دونوں جگہ ہے مگر یہ
تصویرات دونوں جگہ بالکل دو طرح گوشت و پوست میں مجسم ہوتی ہیں۔
اب تو جیسا کہ میں نے کہا جمالیاتی قدروں میں مبالغہ ہو گئی ہے اور اتفاقاً ہر مغربی
مسافر ہیں۔ ورنہ اس طرح کے عام جمالیاتی تصورات داخل مختلف
اضافی رشتوں اور ربطوں کے حامل ہوتے ہیں اور اگر تناسب ان مخصوص
رشتوں اور ربطوں کے مرادف سمجھا جائے تو بہت جدا گانہ ہوتا ہے اسی
طرح نہ صرف ان جمالیاتی تصورات کی تخلیقی تشکیلیں ہی جدا گانہ ہیں بلکہ
ان سے وابستہ ادراک کی ذکاوتوں کے مراتب میں بھی بہت فرق ہے
مثلاً روشنی اور فصل وغیرہ کے تناسب کی ہوز کی احساسی اور اس وجہ سے
اوس کی خواہمیت مغرب میں ہے وہ مشرق میں نہیں۔ اور خطوط اور جسامتوں
اور اونگے «روم» کا جو لطیف احساس چین وغیرہ میں ہے وہ مغرب میں
غفقا ہے۔ یونانی مجسموں کا روم اور تنوع، انفرادیت اور ذکاوت کے
اعتبار سے بہت محدود اور مخصوص دونوں ہے۔ مگر باوجود سارے مخالف
کے تمام جہاں اور تمام زمانوں کے فنون لطیفہ کے مطالعہ اور تقابل کے
بعد اس کا ایک احساس سا ابھرنے لگتا ہے کہ شاید جیسے انسانی شعور
بلکہ تحت الشعور بھی چند اساسی اور بنیادی احساس اور جذبات
کی نکاس کی صورت ڈھونڈ رہا ہے۔ اور تخیل ایک ہیئت گیری کی
سرگرمی میں مست ہے۔ اب سوال یہ ہوتا ہے کہ آیا ہم ان عملوں کا سہارا
لیکر احساس و جذبات کے اس مدفون شہساز تک پہنچ جاسکتے ہیں یعنی
احساس و جذبات کے اُس مشترک چشمے تک جو تمام بنی نوع انسان

کے تحت الشعور میں اہل رہا ہے اور جسکی ابال ہزاروں درہزار سال کے
 اور ملکوں ملکوں کے فنون لطیفہ میں مشہود ہے۔ تقابلی مطالعہ اور استقرا
 سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ ہر جگہ ”تناسب“، ”ہم آہنگی“، ”روم“۔
 ”سمٹری“ اور اسی طرح کے بعض اور تصورات صورت پکڑ رہے ہیں۔
 اور اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ فنون لطیفہ کے عمل ہمیشہ اور ہر قوم میں
 تقریباً ہی رد عمل ابھارتے رہے ہیں اور ابھارتے ہیں جس کو ہم نے
 اس شرح، انبساط اور لطافت کہا ہے تو ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ بعض قدر
 ”اسباب حسن“ ہیں۔ یعنی ایسی صفات ہیں جو ذاتوں میں حسن، بھرپوری
 ہیں۔ مگر معاوہ وقت پیش آتی ہے جس کا ابھی اوپر ذکر ہوا کہ یہ قدریں
 مقامی اور زمانی رنگوں میں اس قدر رچی ہیں کہ ہم ان کی کوئی زندہ
 اور حتمی جانتی صورت نہیں مقرر کر سکتے اور انکو منطقی تصورات اور استقرا
 کے سوا بالکل کوئی جمالیاتی قدر کہہ ہی نہیں سکتے۔ کیونکہ جمالیاتی قدر تو
 ایک نفسی قدر ہے نہ کہ استقرائی۔ اور یہ قدریں اپنے دریافت ہونیکے
 طریقے ہی کے اعتبار سے نرمی منطقی ہیں۔ مگر کچھ بھی یہ استقرائی تصورات اک
 حیثیت سے کارآمد ہیں۔ کیونکہ اگرچہ لفظ ”بھالو“ سنکر گرین لینڈ کے
 اسکیمو کے بچے کے خیال میں ایک اور صورت آتی ہے اور چھوٹا ناگپور
 کے سنتھال کے بچے کے خیال میں اور۔ اور شکل و صورت، جسامت و
 رنگت اور بدن بہن کے اعتبار سے دونوں بچوں کے ذہنوں میں جو
 تصورات ابھریں گے وہ بالکل جدا گانہ ہوں گے مگر کچھ لوگ ایسے
 بھی ہوں گے جن کے تصور میں ایک برف جیسی سفید، اور ایک کوئلے
 جیسی کالی، دونوں شکلیں آئیں گی۔ اور جن کا تصور قطبی اور استوائی

بھالوں کی ذاتی خصوصیات سے منزہ اور مبرا ہوگا۔ افریقہ کا حبشی، اور
 یسپ لیٹڈ کا دیوزاد تو ان تصورات سے متنفع نہیں ہو سکتا مگر جمالیات
 میں ہم ان تصورات کو بطور ایما، اشارہ اور حوالے کے استعمال کر سکتے
 ہیں۔ غرض کچھ قدریں ایسی ہیں جو اس معنی میں حسن کا سبب قرار پا سکتی
 ہیں کہ ان قدروں کی کسی شے میں موجودگی چیزوں کو لطف زانی کی اہلیت
 سے معمور کر دیتی ہے۔ مگر یہ قدریں متنوع اور متعدد ہیں اور اپنی اندرونی
 محتویات اور جزوی تفصیلات کے اعتبار سے ماحول کی تعلیم و تربیت
 کی ساختہ اور پرداختہ ہیں۔ یہ کیوں اس اہلیت کی حامل ہیں ہنوز نہیں
 دریافت کیا جاسکتا۔ اس کاراز انسان کی نفسیت کی گہرائیوں میں دفن
 ہے۔ یا شاید منافع کے ریلکہ شاید حیوانیت ہی کے۔ مسئلہ اُن علوم کا ہے
 کہ جمالیات کا۔ جمالیات کا دائرہ ان قدروں کی دریافت تک محدود
 ہے۔ یعنی اس بات کی تحقیق تک کہ کون کون سی قدریں ایسی ہیں جو اس
 صفت سے متصف ہیں۔ اور ان قدروں میں یہ اوصاف کہاں سے
 آئے یا نہ نفسیات و علم حیات کا سوال یا فلسفے کا۔ اور یا تو تجرباتی طریقے
 پر حل ہوگا یا پھر ”فلسفہ“ ہی بنا رہے گا جو ہر نامعلوم حقیقت سے متعلق
 محض قیاس آرائی کا نام ہے۔ معروضی، مافوقی الطبیعیاتی، روحانی، ازلی
 یا اس قسم کے الفاظ دراصل سوالات اور مسائل کے جوابات نہیں ہیں
 بلکہ ناواقفیت کے اعترافات ہیں محبوب اور شرماے ہوئے، علم اور وقوف
 بھوٹے رنگ میں رنگے ہوئے حسن کو ایک ازلی، روحانی معروضی، مجرد
 اور بالذات قائم ایک قدر قرار دینا دراصل یہ مان لینا ہے کہ ہم کو اس
 کی حقیقت کا علم نہیں۔ اور محض یہ کہنے کا ایک خوبصورت طریقہ ہے کہ یہ

بات ہنوز ثبوت تحقیق ہے۔ ایک جمالیات اور لغتیا کی کیا قید ہے تمام علوم و فنون میں ایسے مسائل موجود ہیں اور تا ابد رہیں گے جو ثبوت تحقیق رہیں گے۔ علم و دقوت کا حلقہ بڑھتا جا رہا ہے اور بڑھتا رہے گا۔ پانچ سو، ہزار اور دو ہزار برسوں کے اعتبار سے علم و دقوت کا حلقہ بہت وسیع ہو گیا ہے۔ مگر بالفاظ غالب یہ ہنوز ایک "بعضہ مور" ہی ہے۔ سادہ سادہ باتیں ایک سمندر بے پہنا ہیں۔ اور علم ایک حقیر قطرہ۔ علماء اور حکماء کی جانفشانی قطرہ قطرہ سمندر سے ڈھویا کر رہی۔ قطروں کی تعداد بڑھتی رہے گی۔ مگر سمندر بے پہنا ہی رہے گا۔ یا یوں سمجھئے کہ ایک سمندر میں ایک چھوٹا سا جزیرہ ہے جس کو سمندری کپڑے اپنی جانیں دیدے کر رفتہ رفتہ بڑھا رہے ہیں مگر جتنی مدت میں وہ بڑھتا۔ خطیڑا بڑھتا ہے سمندر کے ساحل اور بٹ جاتے ہیں۔ اور بہت قریباً برقرار رہتی ہے۔ ایک علم درحقیقت ایک لاعلمی کا دروازہ کھول دیتا ہے۔ ایٹم کے علم نے ایٹم کے متعلق سینکڑوں دریافت کے دروازے کھول دیئے۔ ایک عقدہ حل ہوا سینکڑوں عقدے اکھڑے ہوئے۔ ایک قدم منزل سے قریب ہوئے۔ منزل اور بھیچے ہٹ گئی۔ جوں جوں بڑھتے گئے منزل ہٹتی چلی گئی۔ بقول غالب: "ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے ڈھیری رفتار سے بھاگے ہم یہاں مجھ سے تمام علوم و فنون میں یہی طریقہ رائج ہے۔ علماء اور حکماء منزلوں کی طرف بڑھ رہے ہیں۔ اور تجرباتی کا رفرما اپنی دو بینیں، خورد بینیں اور آلہ جات تجربہ و تحلیل لے اسکے خدو خال تک پہنچنے کے لئے گرم کار ہیں۔ اور فن کار طرح طرح سے اسکی تجلیوں کے تماشے دکھانے میں لگے ہیں ایسی صورت

حال میں بہتر قیاسی گھوڑے دوڑانے والے عقلی فلاسفہ کے اور کسی کی ہمت یہ جسارت نہیں کر سکتی کہ آفاقی، ازلی اور ابدی جمالیاتی قدروں کی ایک فہرست مرتب کرے۔ آفاقی اس معنی میں کہ قدریں مقامی تاثرات سے بے نیاز ہوں۔ اور ازلی اس معنی میں کہ خود انسان کو ان میں کچھ دخل نہ ہو۔ اور ابدی ان دونوں ہی معنوں میں کہ یہ قدریں گویا کہ مطلق قدروں ہیں اور ان سے انحراف قوانین فطرت کے خلاف بغاوت ہے۔ اور بس انکی دریافت ہی تلاش و محسوس کا منتہا ہے۔

معقولی فلسفے کا یہ زاویہ نگاہ اور طرز عمل صرف جمالیاتی مسائل کے مطالعہ تک محدود نہیں اور اسی کے ساتھ مخصوص نہیں یہی اسکا عام شیوہ ہی ہے چنانچہ وہ اخلاقیات میں بھی اسی طرح کی آفاقی، انسانی اور ابدی قدروں کا قائل ہے۔ فلسفیوں کے یہاں زمان و مکان کے مفہوم الفاظ میں۔ وہ زمان و مکان سے ورائے اپنی قدریں ڈھونڈتے ہیں۔ میں متعدد مقامیوں پر اپنے زاویہ نگاہ اور نظریات کا رجحان دکھا چکا ہوں۔ یعنی یہی کہ اس طرح کی تمام قدریں بالکل اضافی اور مقامی ہیں اخلاقی قدروں کی بنیادیں ماضی بعید کی تاریکیوں میں نا پید ہیں۔ اور جمالیاتی قدروں کی حیوانی یا کم از کم منافع الاعضائی یا اور نفسیاتی عوارض و خصوصیات میں نہ تاریخ اور فلسفے کے دست نا آوا ماضی کا پردہ الٹ سکے ہیں اور نہ علمائے منافع اور نفسیاتی عوارض و خصوصیات کی اصلی اصل تک پہنچ سکے ہیں۔ اور چونکہ علوم کی سرحدیں ترقی کے ساتھ کھینچ رہتی ہیں اس لئے علم کبھی بھی سرحد کو نہیں آئیگا۔ یعنی مطلق قدریں کبھی دریافت نہ ہو سکیں گی۔ مروجہ اخلاقی قدروں کی

طرح مروجہ جمالیاتی قدریں محض رسوم و روایات کی بنیادوں پر کھڑی ہیں۔ آیا یہ دونوں طرح کے تقاضے اور شکلیاں محض ماحول کے رد عمل ہوتے ہیں یا اس سے اور زیادہ کسی بنیادی عنصر مثلاً خود جیوانیت ہی پر مبنی ہیں ہنوز نہیں معلوم۔ ایسی کسی گہری اور اساسی قدر کا دریافت ہو جانا ہر وقت ممکن ہے۔ گویا تا ایندم رسومائے انکشاف نہیں۔ ہم جداگانہ قدریں موجود پاتے ہیں۔ جداگانہ مکانی اور زمانی دونوں اعتباروں سے علوم کی موجودہ حالت میں انکا صرف ایک موٹا سے موٹا خاکہ کھینچا جاسکتا ہے۔ خانے اور کالم بنائے جاسکتے ہیں۔ مگر خانہ پری نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ خانہ پری کیلئے قلم چلتے ہی اندراج جداگانہ شکلیں اختیار کرنے لگتا ہے۔ اور اسپرستزاد یہ کہ یہ مندرجات، کے جزیات ہی تک محدود نہیں بلکہ انکے محرکات، یعنی رد عمل ابھارنے کے آلہ کار، ہونے کی اہلیت اور قدرت کے اعتبار سے کبھی ہے۔

بائششم

ہیاتی - قدریں

ہیات - سلسلہ نظام - تناسب میل - تواثر - توازن - تنوع - وعدے تضاد

— جمالیاتی قدروں کا یہ خاکہ اس نفسیاتی مفروضے پر مبنی ہے کہ انسان کے اعصاب وحواس خارجی اشیاء کی شکل و صورت، قامت و جسمیت، آب و رنگ، آواز و حرکت یا بعض اور اسی قسم کی مکانی اور زمانی قدروں کے روپر متاثر ہوتے ہیں اور ان میں اک طرح کا رد عمل ابھرنے لگتا ہے۔ جو گاہے انقباض، کش مکش اور تناؤ کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور گاہے ان کی تحلیل کی۔ یعنی گاہے تکلیف کی۔ اور گاہے لطف کی۔ اور یہ تضاد اثر محرکات کے اجزائے ترکیبی کے مابین ایک خاص طرح کی زمانی و مکانی نسبت اور ان کی جسمیت و مسافت میں ایک خاص طرح کی تنظیم و ترتیب سے ہوتا ہے۔ ایسا یہ رد عمل خارجی محرکوں کے اوصاف کی وجہ سے ابھرتا ہے یا دیکھنے والے کی کسی خصوصی صورت کی وجہ سے۔ اس مضمون کے فلسفیانہ نکتے میں بیان ہو چکا۔ اب خواہ وہ

صفت خارجی شے کی ہو خواہ کیفیت نفس کی بہر کیف رد عمل کسی شے کے رد و
ہی ہوتا ہے۔ اور جب محرک کے اجزائے ترکیبی کے مابین ایک خاص طرح
کی نسبت اور تنظیم ہوتی ہے جب ہی ہوتا ہے۔ وجہ اور سبب کوئی ہو علت و
معلول کوئی ہو اور رد عمل کا مقام کہیں ہو ہر حال اس نسبت اور تنظیم میں
قوت تحریک ہوتی ہے اور اسی تحریک کا اثر لطف یا تکلیف کی صورت میں
محسوس ہوتا ہے۔

دو اور باتیں جو گزر چکی ہیں اونکو ذہن میں تازہ کر لیجئے۔ اول تو یہ
کہ یہاں اجزائے ترکیبی کے مابین نسبت اور تنظیم عرض کیا جا رہا ہے حالانکہ
قبل میں ایک قدر واحد مثلاً صرف ایک اکیلے سر اور ایک واحد رنگت
کو محرک مانا جا چکا ہے۔ یہ تضاد ایک منط کی رحمت سے تحلیل ہو جاتا ہے۔
کہما لیا تاتی قدر صرف فنون لطیفہ کے غلوں میں نہیں پائی جاتی۔ ایک واحد
سر اور ایک واحد رنگت ایک جمالیاتی قدر کا حامل تو ہو سکتا ہے مگر ایک
واحد سر اور ایک واحد رنگ کوئی فنی عمل نہیں۔ اکیلا سر غمرہ نہیں۔ اکیلا رنگ
تصویر نہیں۔ اور یہاں بحث فنی غلوں کی جمالیاتی قدروں سے ہے اور دوسری
بات وہ ہے جو ان قدروں کے مقامی اور ماحولی خصوصیات کے زیر اثر انکی
اندرونی اور داخلی تفصیل میں ایک گہرا مقام اور ماحولی رنگ بھر ایو ا
ہونے کی نسبت چند اوراق ادبیہ بیان ہو چکی ہے۔ یعنی قدروں کا منطقی اور
تصویری خاکہ گویا وہ ڈھانچہ ہے جس پر مقام اور ماحول کی قوت نشو و نما و
نمو کے اعتبار سے گوشت و پوست چڑھاتے ہیں۔ اور جو اس طرح گوشت و
پوست چڑھ جانے کے بعد منطقی تصورات اور ڈھانچے نہیں رہ جاتے بلکہ
ایک شہ زور محرک میں تبدیل ہو جاتے ہیں جس میں قدرت تحریک بھری ہوئی

ہے۔ اور جو بلا اس طرح سے مجسم ہوئے جمالی محرکات نہیں ہوتے بلکہ صرف منطقی تصورات کی منزل پر ہوتے ہیں۔

بہت سی بیرونی قدریں دراصل ایک فی الجملہ اجمالی قدر کی تفصیلات ہوتی ہیں۔ اور بہت سی اجمالی قدریں چھوٹی چھوٹی تفصیلی قدروں میں تقسیم کر دی جاسکتی ہیں۔ میں نے بہت تفصیل اور بہت اجمال سے پرہیز کیا ہے۔ اکابر چاہیں ان کو پھوٹے پھوٹے اجزاء میں بانٹ کر کچھ اور تفصیلی فہرست بنالیں۔ یا اور دو ٹوکا کہ بنا کر فہرست کو مختصر کر دیں۔ اصولاً دونوں ممکن ہیں کسی فہرست میں کوئی قطعیت نہیں ہو سکتی۔ میں نے آگے دس سو خیالی فہرستیں کیں ہیں۔ یہ قدریں زمانی و مکانی دونوں ہیں۔ زمانی قدریں دراصل موسیقی اور رقص سے وابستہ ہیں۔ مگر ایک فن کا اصطلاحی لفظ نہیں استعمال کیا ہے اور فنون کی بعض خصوصیات کی طرف اشارے کیلئے بھی استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً دروہم کی تشکیل بنیاداً موسیقی اور رقص کے ساتھ وابستہ تھی مگر چونکہ وہی خاد اور ہم کی کیفیت یعنی ایک خاص طرح سے چال کا انداز و خصوصیات کی رفتار اور جسامتوں کے دروہت میں بھی ہو سکتا ہے اس لئے یہ لفظ ہندسی، معموری اور نقاشی میں بھی استعمال کیا جاتا ہے اسی طرح دیگر فن کا لفظ دراصل جسامت و ارشے کی طرف اشارہ کرتا ہے مگر شاعری اور موسیقی جیسے بے جسامت فنون میں بھی استعمال ہے۔ غرض یہ تمام تصورات اور تخیلات کم و بیش تمام فنون میں اپنے اپنے طور پر اور اپنے اپنے رنگ میں شکل کئے جاتے ہیں اور وہی الفاظ اصطلاحاً ہر فن میں مروج ہیں۔ ان میں بعضے عمل کی نظامت ہی کیات یعنی بیرونی شکل و صورت سے وابستہ ہیں کہ اسکی شکل و شبہ بہت تمام و کمال اور باگر ہو جائے اور اس کا

صورتی نقش حواس پر صاف منقوش ہو جائے۔ مگر راوردھند لا نقش
 تخیل کے حق میں ایمائیت اور اشارے کا کام نہیں کرتا یعنی کسی تاثر اور
 رد کے محرک اور ہیج نہیں ہو سکتا۔ مگر ہیأت ایک وسیع دلائل کا لفظ
 ہے اور دراصل کسی شے کی اندرونی بناوٹ بھی اسکی ہیأت سے کوئی علیحدہ
 اور ممیزہ شے نہیں۔ مثلاً آدمی کی ہیأت سے بالعموم اسکا بیرونی ڈھانچہ
 مراد لیتے ہیں۔ مگر درحقیقت جلد کی بناوٹ بھی ہیأت ہی میں داخل ہے۔
 محل اور ٹاٹ کی بناوٹ کا فرق بھی دراصل ہیأت کے فرق میں شامل
 ہے۔ انھیں چار پلٹ رنگ کے رشیم یا انکے دھانگوں سے دیھا دھانچہ
 کرٹھا ہوا ہونیکے باوجود ان ڈھانچوں کی اندرونی ترکیب میں کافی فرق
 ہو سکتا ہے یعنی فن کار دھانگے تو سرخ، سبز، نیلے، اور سفید ہی استعمال
 کرے اور خاک بھی آدمی ہی کا اتارے مگر گونی، جکین اور پانچا مہ اور
 اور رنگ کی آمیزش اور ترکیبوں سے بنائے۔ اس طرح کی دو شکلوں
 میں جو فرق ہو گا وہ بھی دراصل ہیأت سے غیر متعلق نہیں۔ علی ہذا القیاس
 ایک ہی ٹھاٹھ کے رانگوں میں گرہ، انش، تار، مندر، انگھن، ابھیاس
 اور روپ کا جو فرق ہے وہ بھی اصولاً ہیأت ہی کا فرق ہے۔ مگر ہیأت
 کی اندرونی اور تفصیلی ساخت اور بناوٹ کو قدرے ایک مستقل شے بھی
 مانا جاسکتا ہے۔ اور جالیاتی قدروں میں بعضے اسی طرح کی اندرونی
 تفصیلات سے وابستہ ہیں۔ اب خواہ وہ خاکہ، ڈھانچہ اور بیرونی شکل
 صورت سے وابستہ ہو خواہ اندرونی ساخت اور بناوٹ سے۔ مگر یہ
 سب کی سب ہر حال خود موضوع عمل سے متعلق ہیں یعنی فن کار کے
 مرتبہ کیے ہوئے اس پیکر سے جو ایک تکنیکی ہیأت لیکر شہو دہے عمل

کے اور اجزاء ترکیبی یعنی احساس و تخیل وغیرہ ہیأت کے وضع کرنے میں یوں دخیل ہوتے ہیں کہ جب تک احساس شدید نہ ہو وہ تخیل کو متحرک ہی نہیں کرتا۔ اور جب تک احساس کی شدت تخیل کو متحرک نہیں لاتی تخیل کی صورت گری اور ہیأت کاری کوئی واضح اور صاف شکل تراش ہی نہیں سکتی۔ اسکی شکل کاری اور صورت طرازی کیلئے کوئی مواد ہی نہیں ہوتا جس کی وہ صورت گری کر سکے۔ مگر جب احساس شدید اور سچا ہوتا ہے تو تخیل خود سیما ب ساں ہو جاتا ہے اسکی صورت کاری کی قدرت تیز ہو جاتی ہے۔ اور وہ اُس کے کیلئے ایک واضح اور صاف تراشیدہ پیکر وضع کر لیتا ہے یعنی موضوع پیکر بھی بولتا ہوا اور جاندار ہو جاتا ہے اور اسکے نقوش و خطوط بالکل تراشے ہوئے ہوتے ہیں۔

غرض یہ جمالیاتی قدریں ہوتی تو صرف ہیأت میں ہیں راویں تو صرف ہیأت کی گراف کا احساس اور تخیل انکے متعین ہونے اور مرتب ہونے میں دخیل ہوتا ہے۔ ورنہ یہ بذات خاص اُس سے متعلق نہیں۔ بلکہ اسکے تراشیدہ اور موضوع ہیأت سے یعنی ایک مرتب شدہ اور موضوعہ شے کی حیثیت سے یہ خود موضوعہ عمل کی قدریں ہیں مثلاً توازن ہوگا یا نہ ہوگا تو ”عمل“ میں۔ اور تراش بھی کیا جائیگا عمل ہی میں مگر عمل میں اس قدر کا عدم اور وجود خود احساس و تخیل میں توازن کی موجودگی اور عدم پر منحصر ہوگا۔ یہ جمالیاتی قدریں ہوتی ہیں ہمارے وضع کردہ پیکر میں، مگر اتنی ہیں احساس اور تخیل کی آہ۔ میں نے جو آٹھ دس قدریں قرار دی ہیں وہ حسبے یں ہیں۔

(۱) ہیأت	(۲) سلسلہ نظام	(۳) تناسب
(۴) میل	(۵) توازن	(۶) توازن
(۷) تنوع	(۸) وحدت	(۹) تضاد

۱۔ ہیأت — اگر سمجھیں تو ہیأت ہی وہ اساسی شے ہے جس پر جالیات کی ساری عمارت کھڑی ہے۔ کیونکہ ہر شے ایک "ہیأت" کے علاوہ اور کچھ نہیں جسکو ہم جالیات میں "عقل" کا اعتبار حاصل ہے وہ کسی وسیلہ کی ایک ہیأت ہے۔ عقل کے تمام اجزاء ترکیبی اسی میں بدل ہو گئے ہیں۔ اسی میں مقید اور مستود ہیں۔ اور اسی سے یہ ظہور اور یہ جلوہ ہیں۔ فن کا رکا احساس اور تخیل اسی میں مجسم مشکل اور مجسم ہو گیا ہے۔ اور یہی مشہود اور محسوس خارجی پیکر لے کر دل و دماغ کی داخلی دنیا سے باہر نکل آیا ہے۔ میرے اور آپ کے لیے اسکے علاوہ اس کا کوئی وجود ہی نہیں۔ آپ اور اہل ہی کے چند اوراق میں فن کا رکے دل و دماغ اور اسکے بیچ کے دو تین نمبرہ خصوصیات دیکھ چکے ہیں۔ دل و دماغ کی افتاد کی تو یہ کہ اس کی بے چینی اور بے سکونی ہمارے شاکی طرح یونہی راتے گاں اور پر اگندہ نہیں ہو جاتی بلکہ اپنے نکاس کا ایک منظم طریقہ بھی وضع کر لیتی ہے۔ اور کسی نہ کسی طرح ایک قبول صورت پکڑے جس جلوہ نما ہو ہی کر رہتی ہے۔ اور بھیج کر یہ کہ احساس جو تمام فنی مسامی کا نقطہ آغاز ہے وہ ایک مبہم، ناصاف، سیال، مجمل اور گریزاں قسم کی شے ہوتا ہے۔ اور جس طرح منطق کا یہ فرض ہے کہ عالم احساس کے مبہم، ناصاف، مجمل اور گریزاں محسوسات کو غیر مبہم، معین، مقرر اور مستقل ساچوں میں ڈھال لے یعنی الفاظ و اصطلاحات وضع کر لے

اویسی طرح فنی تکنیک کا یہ فرض ہے کہ عالم احساس کے بوقلموں، مجمل و مختلف الزام و محسوسات کو ایک عین، مقرر و تراشیدہ ہیأت اور پیکر میں تبدیل کر دے۔ یعنی تکنیک گویا ہمچ کی اکبھاری ہوئی اور تکنیک کی عین اور مقرر کی ہوئی حالت اور کیفیت کی پیکر گری اور ہیأت کاری سے عبارت ہے۔ مافوقکاری اسی طرح کی موضوعہ ہیأت اور صورت وہ شے ہوتی ہے جس میں جمالیاتی یعنی متحرک کر دینے والی اور پر لطف و دل اکبھار دینے والی قدریں بکھری ہوتی ہیں۔ اور جن سے وہ منشور ہوتی ہیں۔ یعنی ایک تحریک پر ہیأت اور شکل وضع کر لینا ہی گویا فن کارانہ مساعی کا سطح نظر و منزلت تصور اور منتہا ہے۔ اور اس معنی میں ہیأت کے علاوہ جو قدریں اور برکیں فہرست میں مندرج ہیں وہ دراصل اسی کی خاص خاص زیادیات و نکات کے تشکیلیں ہیں۔ یا اسی کا پندرہواں سے مطلقہ ہے۔ اس کے غہر میں اجسز اور خصوصیات یعنی جذبات و احساس، شجر و تخیل وغیرہ جو ہیأت میں تقید اور مستور ہیں وہ تو عمل کے ادبی محویات سے ہیں اور اس کی نفسیاتی یا فلسفیانہ قدریں ہیں۔ عمل کے داخلی عناصر ہیں جو بیانات سے اسی طرح متعلق ہیں جیسے سیرت سے صورت۔ باطن سے ظاہر اور یہ قدریں شہود ہیں پیکر اور ہیأت ہی کے ذریعے آتی ہیں۔ سیرت عمل سے کھلتی ہے۔ باطن عمل میں ظاہر ہوتا ہے۔ ورنہ سیرت اور باطن اگر کوئی ظاہری یعنی عمل کی صورت نہ اختیار کرے تو مشرک و وجود ہی ہو۔ جمالیاتی قدریں متحرک اور ہمچ ہیں اور متحرک و ہمچ کی حیثیت سے یہ قدریں صرف اسی ظاہری وجود کے ساتھ مختص ہیں۔ یعنی اس خار جمالیات کے ساتھ جو اس پر ظاہر ہوتا ہے

اور من حیث ایک پیکر کے یا تو متحرک کر دینے والی جمالیاتی قدروں کا حامل ہو گا یا ان سے عاری۔ یا تو عمل فن لطیفہ کے زمرے میں داخل ہو گا یا نہیں۔ اور اس فیصلہ کا دار و مدار تمام تر نوعی پیکر اور ہیأت میں اُن قدروں کی موجودگی یا عدم پر ہے جو اوپر مذکور ہیں۔ یعنی یہ قدریں اس ہیأت کی ہیں جو رد برد ہو تلسے مثلاً لغت کے چند الفاظ کی جو لغت کے الفاظ کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک «رباعی» یا «سونٹ» کے پیکر میں رہیں۔ یا مکرانے کے سنگ مرمر کی جولا کھوں میں یا ہزاروں مکعب گر تھر کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک «عمارت» کی صورت میں جلوہ گر ہے۔ یا دس پندرہ فیٹ کینوس اور دو چار تو لے رنگت روغن کی جو ایک «تصویر» بن کر پیش نظر ہے۔ یا جذبے مفہوم، بے معنی، ہمل آوازوں کی جو «راگ» کی صورت میں سارنگی یا سار سے نکل رہی ہیں۔ لغت کے فصیح سے فصیح الفاظ جب تک فنکار ایک مسینہ اور مقررہ قالب میں ڈھال کر نہ پیش کرے یعنی اُن کو ایک خاص ہیأت نہ دے وہ رباعی یا قطعہ کا لطف نہیں پیدا کر سکتے۔ اور جب تک فنکار لاکھوں من اور ہزاروں مکعب گر تھر کو خطوط، جسامت، سطح وغیرہ کی ایک منظم، متناسب، متوازن اور ہم آہنگ ہیأت میں نہیں کرے وہ جمالیاتی عمل نہیں۔ اور جب تک مختلف قسم کی ہمل آوازیں یعنی چند سرسرم آہنگ ہو کر زامانی تنظیم کے ایک قالب میں ڈھل کر نہ کانوں میں پڑیں وہ «نغمہ» نہیں۔ ایک ہی احساس، ایک ہی جذبہ یعنی ایک ہی «خیال»، الفاظ میں چند صورت سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ مگر پیش کرنے کی چند صورتوں میں سے ہر شکل جذبہ کو مجسم اور

مشکل کر دینے کے اعتبار سے مختلف منازل پر ہوگی۔ ایک سے اُس کا نقش صاف ابھر آئے گا۔ مثلاً حسرت یا شرم یا شوخی چمکتی ہوگی۔ اور ایک سے اس جذبے کی صورت کشی یا مطلق ہو ہی گی نہیں یا پھر دھندلی اور نا صاف سی ہو کر رہ جائے گی بیات کو تحلیل کی اسی صورت گری سے تعلق ہے کہ جو کیفیت فن کار کے پیش نظر ہو اُس کا وہ خاکہ کھینچے کہ وہ شکل آنکھوں میں گھوم جائے۔ ذی جسامت عملوں میں مثلاً اک عمارت یا بت میں ہیأت گری مہندسی شکلیں اختیار کر لیتی ہیں۔ خطوط، سطح اور حجم وغیرہ۔ ایک بہت ایک تبسم شے ہوتا ہے اور اُسکی جسامت سینکڑوں چھوٹے بڑے خطوط کے ذریعہ ایک خاص شکل میں تراشی ہوتی ہے۔ آپ و سپر ایک تھپنی جلاد کیجئے خطوط کا نظام بدل جائے گا۔ سطحوں کا نظام بدل جائے گا۔ خاکہ بدل جائے گا۔ اور بت ہی ”بگڑ“ جائے گا۔ کیونکہ اُس کی بیات ہی بدل جائے گی علیٰ ہذا القیاس کسی تصویر کو لیجئے اور مصور نے ناک اور آنکھیں مصور کرنے کیلئے جو خطوط بنائے ہیں او کمبوزا اور بڑھاد کیجئے یا ذرا کم کر دیجئے۔ ناک اور آنکھوں کی ہیأت ہی بدل جائے گی۔ غرض بلا استثنا ہر فن میں صورت گری اور ہیأت طرازی ایک بنیادی اور اساسی شے ہے جسکی غرض حسی کو الف کو ایک خالص تخلص، منیرہ، اور تعینہ شکل میں پیش کرنا ہے۔

اگر جبلت کا کوئی وجود ہے تو وہی قدر جمالی کہی جاسکتی ہے۔ اگر کوئی قدر غیر شعوری یا تحت الشعوری قرار دی جاسکتی ہے تو وہی قدر دی جاسکتی ہے۔ کیونکہ فنکار کا ہیأت کی نسبت آخری فیصلہ یعنی یہ کہ اہل مکمل ہو گیا درحقیقت شعوری نہیں ہوتا۔ یہ نہیں کہ دوران تعمیر میں وہ فکر کو مسلسل

استعمال نہیں کئے جاتا اور یہ نہیں کہ اُس کے عمل کو حقیقی تجربہ نہیں ممکن ہے۔
وہ اپنے فکر کو ضرور استعمال کرتا ہے اور اُس کے عمل کا آپ اور ہم عقلی تجربہ بھی
کر سکتے ہیں۔ مگر اُس کا حیات سے آخر کا مطمئن ہو جانا یا نہ ہونا ایک حقیقی
فعل ہی نہیں۔ یہ احساس غم و غم و غیر شعور اکھڑا رہتا ہے۔ وہ یہ اطمینان پسند
پیرا نہیں کرتا بلکہ ایک منزل پر وہ مطمئن ہو جاتا ہے۔ فکر خواہیدہ نہیں رہتی۔
اور وہ رہنمائی کرتی رہتی ہے۔ مگر حیات کے تراشنے میں، تراشیدہ حیات کی
پرکھاؤ و تحقیق میں، فیصلہ پر پہنچنے کی کوشش میں۔ مگر اُس کا آخری فیصلہ عمل
کی تشفی سے نہیں ہوتا بلکہ اُس کے تلاش حیات کے آسودہ ہو جانے سے۔
اُس کی تشفی نہیں بلکہ اُس کا احساس آسودہ ہو جاتا ہے۔ اُس کا ہیجان
نکل چکا ہے۔ اور اُس کی تشفی حیات کی کچھ چلتی ہے۔ وہ ایک نامعلوم
شے کا متلاشی ہوتا ہے۔ اور وہ نامعلوم شے اُس کو مل جاتی ہے۔ فن کا
کسی معلوم حیات کے تراشنے اور کھڑے میں مصروفیت نہیں ہوتا۔ اُس
کے سامنے قبل سے کوئی بیکر نہیں ہوتا جسکی وہ نقل اتارنا چاہتا ہو۔ وہ تو
حیات کی تلاش ہی میں ہوتا ہے۔ وہ تو جانتا ہی نہ تھا کہ وہ کیا چاہتا ہے۔
وہ ایک ہیجان، اضطراب اور اضطراب کے عالم میں اُس کے نکل جانے کے لئے
اتھ پاؤں مار رہا تھا۔ وہ اس کے نکاس کی قبل سے تدبیر کہاں جانتا تھا۔
ہاں اُس کے پاس ایک ایسا قلب اور دماغ ضرور تھا جو عوام کے قلب و
دماغ سے وہ خصوصیات میں نہیں تھا۔ ایک تو یہ کہ ہوا و شہا کی طرح
اُس کا ہیجان، اضطراب اور اضطراب اُس کو پریشان اور منتشر نہیں کرتا۔
اور دوسرے یہ کہ اُس میں اپنے ہیجان و اضطراب کے نکاس کا ایک منظم
طریقہ بھی وضع کر لینے کا مادہ کسی طرح موجود تھا۔ مگر ان دونوں میں

خصوصیات میں سے کسی میں کوئی خاص ہیأت کاڑھ لینے کی طرف کہاں
 کچھ ایسا اور اشارہ پایا جاتا ہے۔ دونوں کسی پیکر کا ڈھلنے کی طرف
 تو اشارہ کرتی ہیں مگر اس پیکر کی شکل و شبہا بہت کیا ہوگی، وہ کیا مخصوص
 صورت اختیار کرے گا اس کا کہاں سراغ ملتا ہے۔ آپ دیکھ چکے ہیں
 کہ وہ احساس جو اس کا نتیجہ ہوتا ہے وہ تو ایک مبہم، ناقص، ہسیالی کیفیت
 ہوتا ہے۔ اور فیصلی و بیکھ چکے ہیں کہ عمل اک مدت تک زیر تعمیر رہتا ہے اور
 دوران تعمیر میں احساس اور تخیل اور جہاں یک دسمی برابر ایک دوسرے کو
 طرح طرح سے متاثر کرتے رہتے ہیں اور ایک دوسرے سے طرح طرح متاثر
 ہوتے رہتے ہیں۔ اور اس کا آخری ظہور کیا ہوگا خود فن کار پر بھی گھلا
 نہیں ہوتا۔ وہ کسی آخری ظہور کا پہلے سے فیصلہ کئے نہیں بیٹھا ہوتا
 بلکہ کوئی ہیأت، آخری، ظہور ہو جاتی ہے۔ فکر اس کی برکھ میں شریک
 ہوتی ہے۔ اس تک پہنچنے میں شریک رہتی ہے۔ مگر کسی ہیأت کا آخری
 ظہور بن جانا احساس کی مکمل تشفی اور اطمینان کا اک بے شان و گمان
 ناگہانی رد عمل ہوتا ہے۔ عمل کی تعمیر کا رک جانا ایک سیاحتی رد عمل ہوتا
 ہے۔ یعنی اس مقام پر پہنچ جانا جہاں اس کی صورت گری کا ذوق
 مطمئن ہو جاتا ہے۔ اور عمل کی تعمیر کا اچانک تکملہ ہو جاتا ہے۔ اس تکمیل کا
 نقطہ وہیں پر ہوتا ہے جہاں پر فکر کا ذوق بھال یعنی تناسب توازن یا
 روم اور ہم آہنگی وغیرہ کا احساس اپنے موضوعہ حیات میں یہ قدر کیا
 پالیتا ہے۔ مگر یہاں پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آیا فکر کو اس کے علاوہ
 بھی اور کوئی بات پیش نظر رکھنا چاہیے یا نہیں؟ یعنی ہیأت کو جانی
 قدروں کے علاوہ کئی اور کسی قدر کا حامل ہونا چاہیے یا نہیں؟ آپ

دیکھ چکے ہیں بعض فنون مثلاً بت تراشی اور مصوری میں اکثریت کا نظریہ اور روپیہ دونوں یہ رہا ہے کہ موضوعہ ہیات کو جمالیاتی قدروں کے علاوہ عینی تجارب اور مشاہدات سے کبھی تطابق رکھنا چاہیے یعنی ہیات کو کسی عقلیہ تصور مثلاً آدمی، کنول، پہاڑ، یا اسی قسم کی خارجی اشیاء سے تشابہ اور مماثلت رکھنا چاہیے۔ یعنی فنکار کی ہیات کاری کا نصب العین ایک متعارف ہیات وضع کرنا ہونا چاہیے۔ یہ دراصل عمل کے مخیلہ اور نقلیہ ہونے کا سوال ہے۔ اور یہ درست ہے کہ بعض فنون میں مخیلہ اور نقلیہ کا فرق بہت جلد محسوس ہونے لگتا ہے۔ اور بعض فنون میں عمل کی جامعیت اور افادیت تطابق کی وجہ سے بہت بڑھ جاتی ہے۔ مگر اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ جمالیاتی محسن کے عریان نظائر کا موقع محدود ہو جاتا ہے۔

۲۔ سلسلہ نظام :- یہ ہے تو دراصل ایک مثبت قدر اور نہ نفی، جمیع اہم تردید کی طور پر عمل میں داخل ہوتی ہے اور نہ نفی ضد اور تردید کے طور پر اکھرتی ہے۔ مگر، امر شاید نفی، ضد اور تردید کے طور پر زیادہ آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے۔ دو شاعری کا زلف پریشان کا مضمون زلفون کی ایک غیر منظم صورت تو ذہن میں ضرور لادیتا ہے۔ مگر ستم یہ ہے کہ وہاں زلف بہ رنگ محبوب ہی ہے۔ خواہ بگڑی ہوئی خواہ بچی ہوئی۔ مگر یہ محض اک اتفاق ہے۔ ورنہ بگڑی ہوئی شکلیں بالعموم پر لطف نہیں ہوتیں۔ سلسلہ اور نظام سے یہ مطلب ہے کہ وہ افرا اور اجزا جن عمل شغل ہو وہ معشوق کی زلفوں کی طرح پریشان اور منتشر نہ ہوں۔ یا مثلاً وہ کیفیت نہ ہو جو ایک رباعی یا بند کی ترتیب بدل دینے او

سلسلہ کو درجہ برہم کر دینے سے پیدا ہو جائے۔ غرض یہ قدر ایک سلسلہ
نظام مرتب کرنے اور اسکی موجودگی سے وابستہ ہے۔ ایک منظم اور منظم سلسلہ
ذات خاص ایک پر لطف کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ اس کی آسان سے
آسان مثال پھولوں کا ایک گلہ سستہ یا موتی کا ہار ہے۔ یہ وہ مثبت
کیفیت ہے جو فنکار پھولوں کو گلہ سستہ اور موتی کو ہار میں تبدیل کرنے
میں صرف کرتا ہے۔ اور گلہ سستہ اور ہار میں شہو و محسوس بنادیتا ہے۔
پھول وہی ہوتا ہے جو ٹوکڑے میں انبار لگا تھا اور موتی وہی جو کشتی یا
طشت میں بکھرا پڑا تھا۔ مگر انکو ایک سلسلے اک انداز اور ایک قرینے
سے ٹھہا دینے سے یعنی ڈھیر و رہار کو ایک ہیئت میں تبدیل کر دینے
سے ایک مزید لطف کا سامان پیدا ہو جاتا ہے۔ جو افراد و خود موتی اور
پھول میں نہ تھا۔ پھول اور موتی کی ترتیب اور نظم نے اک ہار اور گلہ سستہ
پیدا کر دیا اور اس ہار اور گلہ سستہ کی دلچسپی اور دیدہ زیبی انکو ایک قاعدے
سے بٹھا دینے سے آگئی۔ اگر آپ یہ سلسلہ توڑ دیں تو پھر ایک ڈھیر اور انبار
سامنے لگ جائے گا۔ ایک مرکب جمالیاتی عمل مثلاً ایک نظم، یا تصویر، یا
نغمے میں بھی یہی ہوتا ہے۔ کہ احساسی حسیاتی، جذباتی اور نفسی عنصر یعنی
مشتملات و محتویات پھول اور موتی کی طرح بکھیرے ہوتے ہیں۔ مگر
پھول کے ڈھیر اور موتی کے انبار کی طرح غیر منظم اور غیر منظم۔ انکو
نظم کر کے ایک سلسلہ نظام کا قیام کر افکار کی فنی صلاحیتوں میں ایک
اہم ترین صلاحیت ہے۔ اور اس کے خیال کی ہر ورد گاری پر ایک سنگین
تفاصلاً ہے۔ آپ شعر کے الفاظ کا سلسلہ بدل دیجئے۔ اس کا اثر بدل
جائے گا۔ تلخ محفل میں جسامتوں کی ترتیب بدل دیجئے۔ وہ تاج محل

ہی نہیں رہے گا یعنی اگر الفاظ اور گنبد و برج و منار و من و عن و ہی ہوں
جب بھی کیونکہ وجہ لطف تو خود لغت کے الفاظ اور چیاں اور منار
نہیں، بلکہ وہ سلسلہ وہ نظام اور حسن ترکیب ہے جس سے وہ آراستہ
اور پیراستہ کہے، لغت کے الفاظ، اینٹ اور پتھر سے ایک شعر اور تاج
محل کی ہیئت میں تبدیل کر دیے گئے ہیں انھیں رنگوں انھیں
سُروں اور انھیں چھروں کے ٹکڑوں سے طرح طرح کی شکلیں بنائی
جاسکتی ہیں۔ بعضے فنکارانہ ہوں گی۔ بعضے عامیاز۔ بعضے اونچی خوبہ
حامل۔ بعضے بغایت لطیف۔ مگر وہ سلسلہ و انتظام کرنا اور اسکو ایک
سلسلہ نظام بنادینا ایک فنکارانہ عمل ہے جو اس وجہ سے لطف پرور
ہو جاتا ہے کہ دیکھنے والے کے تخیل کا ایک جاذب تو جہتہ نقضہ قائم
ہو جاتا ہے یعنی سارے مختلف اجزاء تخیل کو بس ایک طرف مبذول کر دیتے
ہیں بغیر منتظم شعریں یہ قدرت نہیں ہوتی۔ یہی یعنی کہ ہر جزو سے تھریک
میں آگے ہوئے تخیل کا کوئی مشترکہ مرکز ہو۔ وہ اسکو منتشر، پراکڑہ اور
پریشان کر دیتا ہے۔ وہ اسکو مختلف طرفں رجوع کر دیتا ہے اور کسی متعینہ
طرف مبذول ہی نہیں کرتا جہاں اجزائے پریشان ایک متحدہ اثر کی
صورت میں نمایاں ہو سکیں۔ ایک منظم عمل سے اظہر ہے ہوئے تخیل کے
سلسلے کی طرح وہ مستحق خطوط کے قاعدے پر کسی نقطہ پر مل نہیں
جاتے۔ بلکہ غیر مستحق خطوط کی طرح پریشان رہ جاتے ہیں۔ اور
پریشانی با عث بنتی ہے۔ اور اجزائے پریشان کا سمٹ کر یکجا ہو جانا باعث
لطف۔ توازن سے سلسلے میں آپ دیکھیں گے کہ ایک عمل میں کوئی ضرور
نہیں کہ سلسلہ نظام قائم کرنے کیلئے کوئی واحد مرکز ہی نقطہ قرار دیا جا۔

بلکہ توازن چند مرکز قائم کرنے کے بعد خود ان متعدد مرکروں کے مابین قائم کیا جاسکتا ہے۔ مگر یہ ایک مشکل اور پیچیدہ ترکیب ہے۔ بالعموم کوئی ایک قدر اتنی نمایاں کر دی جاتی ہے کہ نظریں صاف طور سے اُس طرف مڑنے لگیں۔ مثلاً لینڈ اسکپ میں عام طور پر یہ طریقہ مروج ہے کہ دور پر روشنی کا ایک جاذب نظر اور توکیش نقطہ ہوتا ہے۔ دائیں بائیں درختوں، عمارتوں یا اس قسم کی جسامتوں سے دیکھنے والے کی نظروں کی گویا گھیرتے ہیں اور وہ جذبہ ہو کر اُس روشن ترین یعنی مرکزی مقام پر پہنچ جاتی ہیں۔ وہ نقطہ مرکزی اس اعتبار سے ہوتا کہ وہی نقطہ کو ابھی طرف چھینچ لیتا ہے اور نظر کے سارے تار وہاں پر اکمل جاتے ہیں۔ یہ نقطہ ایک اور طرح بھی مرکزی قرار دیا جاسکتا ہے۔ روشنی کے نقطوں کے مابین اور اور طرح کے رشتے اور تعلق بھی ہوتے ہیں۔ مثلاً تناسب کے۔ مگر یہاں نہ توازن سے بحث ہے نہ تناسب سے۔ بلکہ ایک ایسا مرکزی قائم کر دینے اور قائم ہو جانے سے جو تخیل کو اپنی طرف کھینچے اور جہاں پر اجزاء کے عمل سے جو چھوٹے چھوٹے رد عمل کا سلسلہ ابھرا ہے وہ شیرازہ بند ہو جائے۔ جسے لینڈ اسکپ میں دور والے روشن ترین مقام پر یا ایک شعر میں ایک مجوزہ جذبے یا اثر پر۔ اگر شعر کے الفاظ کا نظام کسی مرکزی نقطے کے قائم کرنے میں کوتاہی کرے تو جمالیات ناقص ہے۔ خواہ قواعد سے کیسا ہی درست ہو۔ اور جمالیات راوا اور درست ہے۔ گو قواعد سے غلط ہو۔ غرض سلسلے اور نظام ایک اہم اور مستقل جمالیاتی قدر ہے جس کے خاص اپنے تقاضے ہیں۔ اور یہ تقاضے گاہ بعض غیر جمالیاتی تقاضوں سے ٹکرا سکتے ہیں۔ اور جہاں غیر جمالیاتی قدر

۲۸۶
غالب آجاتی ہیں وہاں سلسلہ کمزور پڑ جانے کی وجہ سے مرکز نہیں قائم ہوتا۔ تمام منفرد تاثرات یکجا نہیں ہونے پاتے اور منتشر ہو جاتے ہیں۔ اور عمل ناقص رہ جاتا ہے۔

۳۔ تناسب:۔ ہر ہیئت جو چند افراد پر مشتمل ہو اسکے وضع کرنے میں ایک مرحلہ پیش آتا ہے کہ آخر ان افراد کو مثلاً نغے میں مختلف سروں کی آہ آروں کو، یا بت میں اسکے اعضا کی جسامتوں کو، یا تصویر میں کسی کے مدایج کو، یا عمارت میں بلندی اور عرض و طول کو، آپس میں کس طرح نسبت دی جائے۔ ایک سر کو دوسرے سر سے کیا نسبت ہے؟ دونوں کے درمیان کیا فاصل قائم کی جائے؟ یا ایک انسان کے بت کے اعضا میں باعتبار جسامت کیا ربط ہے؟ اگر بازو و فیت لائے ہیں تو گولائی کس قدر ہو اور بھر خود قد کتنا قائم کیا جائے؟ غرض ہر فن میں شتملہ افراد کے مابین ایک نسبت قائم قرار دینے کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ فلسفیوں کے نزدیک تو یہ نسبتیں آفاقی، ازلی اور ابدی ہیں۔ اور سوال ان کے کسی طرح دریافت کر لینے کا ہے۔ بالعموم یہ تناسبات بالکل جداگانہ اور مختلف ہیں۔ مثلاً نو مانیوں نے انسانی اعضاء اور قد و قامت کا ایک مثالی تناسب قائم کیا۔ اسی طرح انھوں نے عمارتوں کیلئے بھی ایک مثالی تناسب وضع کیا۔ یہی تناسبات بالعموم مغرب میں مروج تھے۔ اسی طرح ہندوستانی بت تراشوں نے اور ہندو سوں نے بھی نسبتیں قائم کیں جو بالعموم ہندوستان میں مروج ہیں۔ ہمیں یہاں پر ان تناسبات سے تفصیلی مقدار کی خصوصیات سے بحث نہیں خواہ وہ کچھ ہوں۔ بحث صرف یہ ہے کہ کوئی نہ کوئی نسبت ضرور قائم کرنا پڑے گا مثلاً اوپر

کی لینڈ اسکیپ والی مثال میں اک نقطہ کو "روشن ترین" مانا گیا ہے۔
 ظاہر ہے کہ تصویر کے پردے پر کا کوئی نقطہ روشن ترین جب قرارا سکتا
 ہے جبکہ ہر نقطے اس سے کم روشن ہوں۔ گویا ایک نقطہ حوالے کا ہوتا
 ہے اور اسی حوالے کی قدر کے اعتبار سے سارے مقادیر وضع کئے
 جاتے ہیں مثلاً ہندوستانی موسیقی میں حوالے کا سرگھر ج ہے۔ یہ
 سب سے نیچا سر ہے۔ درجہ بدرجہ سراؤں پر ہوتے جاتے ہیں یہاں تک
 کہ نگھاؤ تک پہنچ جاتے ہیں حوا خیر داں سر ہے۔ نغمے میں جتنی آوازیں
 نکلیں گی وہ بلندی اور پستی کے اعتبار سے ایک خاص مقررہ تناسب
 میں واقع ہونگی۔ حوالے کے مقام سے گھٹا بڑھا ایک مجوزہ پیمانے پر ہوتا
 ہے۔ اس اتار بڑھاؤ کی دو عملی ترکیبیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس کی
 مقدار کسی مقررہ مقدار میں بڑھے اور دوسرا مقداروں کے درمیان
 فصل مساوی رہے مثلاً ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰ کہ ہر دو متصلہ عدد کے درمیان
 ایک مساوی مقدار دو کا فصل ہے۔ اور دوسری ترکیب یہ ہو سکتی ہے
 کہ درمیان فی فصل مساویانہ نہ ہو مثلاً ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰۔ غرض ہر
 عمل میں کوئی شے حوالہ کی ہوتی ہے۔ اور تناسب کا یہ مفہوم ہے کہ حوالہ
 کی کوئی شے موجود ہو اور تمام اشیا اس سے مقداراً مربوط ہوں۔
 حوالہ کی شے سے عمل کے اور کتنے افراد مربوط ہوں گے یہ عمل کی نوعیت اور
 پیچیدگی پر ہے۔ مثلاً محض سطح یا رقبہ دکھانے میں صرف لائبنائی اور
 چوڑائی کے درمیان متوالی کوڑا اور کھڑکی کے پٹ اور دیوار میں جو غیر
 اس قسم کی غیر پیچیدہ ترین مثالیں ہیں جیم ہیروں میں اک اور سمت کی حرکت
 ہو جاتی ہے جو کہیں موٹائی کہیں گہرائی اور کہیں بلندی بن جاتی ہے۔ مثلاً

ایک کمرے کو اندر سے دیکھنے میں۔ کہ جس میں طول، ارض اور بلندی کی تین نسبتیں مربوط ہوتی ہیں۔ ہر عمارت دراصل خلائے بسیط میں ایک مکعب ہے جو اندر سے خاص خاص نسبتوں سے کھوکھلا کر دیا گیا ہے اب اگر کمرے کے اندر کی اور چیزوں کو لے لیا جائے تو ہر تکلف کی شے کی افزائش کے ساتھ نسبت قائم کرنے کا ایک اک نیا مرحلہ آتا جائے گا۔ خلاؤں اور بھری ہوئی جگہوں میں انحرافوں کے پھاندا اور بلندی میں انحراف کی چھت سے فصل اجورائی اور گولائی میں وغیرہ وغیرہ۔ اسی طرح ایک تصویر میں روشنی اجسامت، رنگ وغیرہ متعدد درجوں، متعدد مقدار اور متعدد درجوں میں واقع ہوتی ہیں۔ اور ہر کے درمیان نسبت قائم کرتے ہیں۔ اک بہت پیچیدہ سوال آجاتا ہے۔ گو بعض نسبتیں قبول عام اور رواج عام کا درجہ پا کر منبجہ اور مجر ہو گئی ہیں۔ اور گویا خود مستقل قدریں ہی بنتی ہیں۔

۴۔ ارضی، یہ لفظ متعدد معنوں میں مستعمل ہے اور مغربی موسیقی میں ایک خاص مجدد اصطلاحی معنی میں بھی مستعمل ہے۔ مگر یہاں صرف اس عام معنی میں استعمال کیا جا رہا ہے جو روزمرہ کی بول چال میں میل کھانے کے الفاظ سے ادا ہوتا ہے۔ یعنی عمل کے منفرد اجزاء ہیں میں میل کھاتے ہوں۔ ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوں۔ اور ان کے مابین مکمل مطابقت ہو۔ اس منہجہ سرانجام و ظہور و چہ سرانجام کی سی کیفیت نہ ہو۔ خود مغربی موسیقی میں بھی اپنے مخصوص اصطلاحی معنی کے ساتھ یہ لفظ اس عام معنی میں بھی مستعمل ہے۔ اور صورتی میں رنگوں کے آپس سے امتزاج کیلئے مستعمل ہے۔ بعض آوازیں بعض آوازوں سے میل نہیں کھاتیں۔ اور بعض رنگ بعض رنگوں سے میل نہیں کھاتے۔

بخلاف اسکے بعض آوازیں بعض آوازوں کے پہلو پہلو اور لطف زاہو جاتی ہیں۔ اور بعض رنگ اور رنگوں کے پہلو پہلو اور کھل جاتے ہیں۔ کچھونی ہونی حلق، کھلے ہوئے دلوں میں اور ہنسی، اور رس چوستی ہوئی تیز یوں میں فن کا قدرت کی رنگ آمیزی کس نے نہیں دیکھی ہے۔ گہرے رنگ ہلکے پڑتے پڑتے کسی اور رنگ میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ گہرا عنبی گہرے سرخ کے پہلو پہلو اگر ایک دوسرے کی لطافت کو تقویت پہونچاتے ہیں۔ ہا زاروں میں ہلکی پیازی رنگ سے پیکر خون کو تو جیسی سرخ لپ اسٹیکس بجتی ہیں اور بتان طنا زاپنے اپنے ہونٹھوں اور رخساروں کے رنگ کی مناسبت سے ان میں سے بڑے ریاض سے کوئی موزوں رنگ چن لیتی ہیں۔ آپ جب اپنے سوٹ کے ساتھ کوئی ٹائی انتخاب کرنے میں ایک منٹ تامل کرتے ہیں تو دراصل ہارمنی کا ایک مسئلہ طے کرتے ہوئے ہیں۔ ایک نقاش اپنے خاکوں اور رنگوں میں رنگ بھرنے میں اسی قسم کا مگر اس سے بہت زیادہ پیچیدہ اور نازک مسئلہ حل کرتا ہوتا ہے۔ موسیقی، بالخصوص جدید مغربی موسیقی میں یہ مسئلہ بہت زیادہ لطیف نازک اور پیچیدہ ہو گیا ہے۔ وہاں ناہم آہنگ اور لفظا میرے جوڑ آوازوں کو بھی حکمت عملیوں کے زور سے کھپا دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ پہلے جوڑ اور ناہم آہنگ سوں کے لے آنے کا مواد فراہم کرتے ہیں کہ اس ناہم آہنگ غصہ کمزور پڑ جائے اور دب جائے۔ اور اس طرح کی زمین تیار کر لینے کے بعد اس کو موقع سے لے آتے ہیں اور پھر اسی تکلف اور اہتمام سے اس کے بے جوڑ اور کباب میں استخوانی کیفیت کو رائل کرتے ہیں۔ ہارمنی کے دقیق مشکل اور پیچیدہ مسائل جس قدر حالیہ مغربی موسیقی میں پیدا

ہوتے ہیں غالباً اور کسی دوسرے فن میں نہیں پیدا ہوتے۔ بعض پرانے طرز کے ماہرین کا خیال ہے کہ موجودہ فنکاروں نے بہت سے مسائل کو نا حل شدہ یا نہی چھوڑ دیا ہے۔ اسٹراؤسکی وغیرہ پر زیادہ اسی قسم کے اعتراضات ہیں۔ اس چھوٹے سے بیان میں اس مختلف بحث میں پڑ جانے کی گنجائش نہیں، اور نہ دو اس تکنیکی بحث میں الجھنے کا موقع ہے۔ آپ ہارمنی کے مسئلہ کو روزمرہ کی زندگی کے مسائل کے اعتبار سمجھ لیں کہ جب کسی مرکب شے کی ترکیب میں مختلف اجزاء ملائے جائیں گے تو ایک سوال ان اجزاء کے ترکیبی کے مابین میل کھانے کا بھی قدر تا پیدا ہوگا۔ ہر صورت ہر رنگ کی لب اسٹک اور غارہ بلا امتیاز نہیں استعمال کر بیٹھ سکتی۔ اور نہ ہر سوٹ کے ساتھ ہر ٹائی بلا تکلف استعمال کر دے سکتے ہیں۔ جسکو ہم مذاق سلیم کہتے ہیں وہ انتخاب کا ایک مسئلہ لا کھڑا کر دیتا ہے۔ اور یہی مسئلہ فنون لطیفہ میں ہارمنی کے مسائل کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

۵۔ روم:- روم کو دراصل حرکت اور چال سے تعلق ہے یعنی جو وسیلہ استعمال ہو مثلاً آواز یا حرکت یا جسامت یا روشنی یا خط وہ عمل کے دوران میں ایک تو اتر کے ساتھ ظہور پذیر ہو۔ اور یہ تو اتر ایک مقررہ اصول کے منظر باقاعدہ ہو۔ شاعری میں ارکان، اوزان اور بحر اس کا قدر کے مشکل کرنے کی باظہور کی حکمت عملیاں اور ترکیبیں ہیں۔ یعنی کہ اصوات ایک مقررہ ڈھانچے پر تو اتر کے ساتھ اکھڑیں مثلاً ایک مقررہ رکن بار بار تو اتر کے ساتھ آتا ہے۔ یعنی ایک خاص انداز سے مرتبہ آواز بار بار رکانوں میں پڑتی ہے۔ اور ایک صوتی اثر پیدا

کرتی ہے۔ مثلاً عروض کے ایک رکن مفاعیلین میں حروف کی تعداد اور
 عراب کی ترتیب یعنی صوت ایک خاص طرح پر مرتب ہے۔ اور ایک
 دوسرے رکن "فعلاتن" میں حروف کی تعداد اور عراب یعنی صوت اور
 طرح پر مرتب ہے۔ اسی طرح کے ارکان یعنی اصوات کی ترتیب کی تکرار
 سے بحرین بنتی ہیں جن میں اس طرح کے مرتبہ مجموعے ایک خاص طرح پر
 مرتب ہوتے ہیں۔ اور ایک خاص صوتی اثر پیدا کرتے ہیں مثلاً بحر ہرج میں
 "مفاعیلین" میں اصوات کی جو مرتبہ شکل ہے وہ مکرر چار بار آتی ہے۔
 مفاعیلین، مفاعیلین، مفاعیلین۔ اور ایک دوسری بحر رمل میں فعلاتن
 میں جو شکل مرتبہ ہے وہ چار بار متواتر آتی ہے۔ فعلاتن، فعلاتن، فعلاتن،
 فعلاتن۔ یا گاہے تنوع کے طور پر آخر رکن یعنی آوازیں سے کچھ مکرر احد
 کے فعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلاتن کی ذرا مختصر صورت میں مبدل
 کر لیتے ہیں۔ آپ دونوں بحرؤں کے ارکان زبان سے بار بار دہرائیں تو
 دیکھیں گے کہ پہلی بحر میں زبان کی حرکت رک رک کر ہوتی ہے بخلاف
 تیسری کے اُس میں زبان تیز چلتی ہے اور آخر میں تالو سے ٹھکر کر رک
 جاتی ہے یعنی شعر پڑھنے کے دوران میں آوازیں ایک باقاعدہ تواتر
 کے ساتھ نکلتی ہیں۔ آوازوں کی رفتار میں تیزی یا رکاوٹ کو آپ کے
 پڑھنے کی رفتار کی تیزی سے تعلق نہیں۔ بلکہ خود ترتیب کے اصول کا نتیجہ
 ہے۔ پہلی بحر میں اوزان کا وہ مرتبہ مجموعہ متواتر آئے گا وہ اپنی ترتیب
 ہی کے اعتبار سے اس طرح کا ہے کہ آوازیں ذرا تھم تھم کر نکلیں۔ اور
 تیسری میں اس طرح کا کہ آوازیں جلدی جلدی نکلیں ایسی آپ چاہے
 کسی رفتار سے پڑھیں یہ داخلی رکاوٹ اور دھلک قائم رہے گی۔

موسیقی اور رقص میں بھی بعینہ ہی ترکیب ہوتی ہے۔ یعنی سکون و حرکت کے باہمی تعلق کو طرح طرح سے مربوط کرتے ہیں۔ آواز اور حرکت کی لئے یعنی چال اور زمانی وقفہ مقرر و متعین ہوتا ہے۔ اور آواز و حرکت تو اتر کے ایک متعینہ قالب میں ڈھل کر نکلتی ہے مختلف سرور اصل مختلف قسم کی آوازیں ہیں۔ یہ مختلف قسم کی آوازیں ایک باقاعدہ داخلی ترتیب کے ساتھ متواتر کانون میں پڑتی چلی جاتی ہیں چند طرح کی آوازیں یعنی ایک متعینہ راگ کسی تال یعنی آواز اور سکون کی باہمی زمانی ترتیب کی ایک مقررہ شکل میں بندھا ہوتا ہے۔ یہ تال یعنی آواز و سکون کی باہمی زمانی ترتیب بہت گون درگون طریقوں پر مرتب کی جاسکتی ہے۔ مثلاً آپ ہارمونیم کی پٹریوں پر تین تین بار انگلیاں چلا کر دم لیں، اور صرف دو دو بار چلا کر دم لیں اور صرف ایک ہی بار چلا کر ساتھ ساتھ دم کبھی لیجے جائیں تو آوازوں کی اپنی داخلی بنیاد کے اعتبار سے مختلف شکلیں بن جائیں گی۔ اور کانون میں ہر شکل اور اور طرح سے اپنی اپنی مزید شکلوں میں محسوس ہوگی۔ انہوں میں آوازیں یعنی سراسی طرح کی مقررہ شکلوں میں بازو دیئے جاتے ہیں اور اس مقررہ ڈھانچے اور شکل میں بندھی ہوئی آواز تو اتر کے ساتھ کانون میں پڑتی رہتی ہے۔ رقص میں حرکات کو اسی طرح کے قالبوں میں ڈھال دیتے ہیں۔ اور حرکات کا ایک متعینہ پٹرن تو اتر کے ساتھ نظروں کے سامنے بے بس آتا رہتا ہے۔ ان دونوں فنون میں تال تو اتر ہی کا طبع پیدا کرنے کیلئے استعمال کیا جاتا ہے۔ اسی طرح مصلوب بھی جب کوئی خط کھینچتا ہے تو خط کی چال میں یعنی خط کھینچنے کے درمیان ہاتھوں میں ایک باقاعدہ حرکت ہوتی ہے۔ آپ خود ایک

حلقہ در خط سختی کھینچیں اور اس کی کوشش کریں کہ حلقوں کے اوپر کے
محربوں کی بلندی کی، اور نیچے کی قوسوں کے دائروں کی عمق کی، درمیانی
فصل سارے خط کھریں سادی واقع ہو۔ سبب سبب ایک ایسے
خط میں توازن کی قدر صاف نمایاں ہوگی۔ اسی طرح کسی تصویر میں اگر
تین چار پودے یا جانور یا اور کسی طرح کی جسماتیں برابر فصل پر برابر
مقدار کی بنائی جائیں تو توازن کی قدر کھریں گی۔ اسی طرح غمازوں میں بھی
متعدد ذیل پایوں، محربوں، برجیوں یا مناروں یا صرف خلاؤں اور
جگہوں کے توسط سے اس قدر کو نمایاں کرتے ہیں۔ اب خواہ انسان
کا خود نفس توازن کا تشہد ہو اور اس کا تقاضہ کرتا ہو خواہ آوازوں کے
اور جسماتوں کا توازن کے ساتھ باقاعدہ واقع ہونا ایک رد عمل ابھارتا
ہو مگر باقاعدہ توازن اور برطرف رد عمل میں چونی دامن کا سا کھڑے ہے اور
دونوں لازم ملزوم ہیں اور خواہ توازن کا توں کے ذریعہ محسوس ہو خواہ
آنکھوں کے اور خواہ آواز جیسی لطیف اور غیر مادی وسیلے کے ذریعے
محسوس ہو خواہ ذیل پایوں جیسے جسم و جسم جسماتوں کے ذریعے اور خواہ
ایک حسین و شیرہ کے گوشت و پوست و عظام کے کساؤ، تہاؤ اور
اچھا میں مشہود ہو۔ خواہ ایک بد صورت بوڑھی کھکا رنگ میں صرف
اور خطوط کے روم کا فرق ہے۔ اس میں خطوط اور جسماتوں کا روم اور
ہے اس میں اور اس کے بت اور تصویر میں وہ روم ہو گا۔ اور اس کے
بت اور تصویر میں یہ اس کے بت اور تصویر میں خطوط اور جسماتیں اور
طرح مرتب ہونے اس کے اور طرح۔

۱۔ بیلنس: یا توازن: عمل میں اس قدر کی نمودیوں ہوتی ہے
۲۔ کے گوشت و پوست و عظام کی گھٹیل جھول، اور پچک میں حسین و شیرہ اور لرچی

کہ اُس کے مختلف اجزاء کو یا ترازو پر چڑھے ہوئے ہیں اور ڈنڈی بالکل برابر ہے۔ مثلاً اگر ایک لینڈ اسکیپ نے پیش منظر میں ایک طرف کوئی سمجھاڑی اٹکی ہے تو دوسری طرف مقابل میں چٹان ہو تا کہ جسامتیں ہم پندہ ہو جائیں۔ یا اگر کہیں پر روشنی کی کسی کیفیت کی نمائش کیلئے پردے پر کوئی رنگ بکھرا گیا ہے تو کسی اور طرف سایہ کی کسی کیفیت کے مطالعہ کیلئے روشنی کے رنگ کے مقابل کوئی اور رنگ بکھرا ہوا ہے۔ اسی طرح بڑی بڑی عمارتوں میں منار سے اوپر کھڑے مناسب مقامات پر نصب کرنے ہیں۔ گویا پلوں پر باٹ بٹڑھاتے ہیں کہ ڈنڈی برابر ہو جائے۔ بعینہ جواب اور مقابل کی چیزیں لا کر توازن کا تقاضہ پورا کیا جاتا ہے۔ مگر گناہ ہے مرکز ثقل بہت پر پنج طریقوں سے قائم کیا جاتا ہے اور جسامتوں کی تقسیم اور بٹھکان بہت دقیق ہوتی ہے۔ توازن قائم کرنا بظاہر حسی قدر آسان معلوم ہوتا ہے دراصل اس قدر آسان نہیں۔ غزل حبیبی صنف میں بھی توازن کا سوال اپنی پہلی صورت میں رونما ہوتا ہے فنکار کا الفاظ، محاورات یا صنائع کے ساتھ شغف اور غلو توازن کو بگاڑ دیتا ہے کسی لفظی رعایت کی کشش کسی محاورے کی دلکشی اور کسی دقیق صنعت کی دل آویزی دامن دل کے حق میں خار کا حکم اختیار کر لیتی ہے۔ اُس کے کھپا دینے کی گدگد اہٹ یا برت دینے کی ترغیب اس قدر غالب آجاتی ہے کہ دامن توازن ہاتھوں سے چھوٹ جاتا ہے۔ اور پہلے انکے بوجھ سے ایک طرف بھٹک جاتا ہے۔ ادب کے اور اصناف میں یا ایسے عملوں میں جو بہت سے اجزاء پر مشتمل ہوں یہ وقت اور طریقہ جاتی ہے کیونکہ فنکار بالقوی کسی قدر کا والہ و شیدا ہوتا ہے۔ اور اس کا طبعی رجحان

اور غلو اس قدر کے پلے کو گراں کر دینے کی طرف مائل ہوتا ہے۔ اور یہ
 نف ساقی غلو عمل میں خیل ہو کر اُسکے توازن کو بگاڑ دیتا ہے۔ اور اُس
 میں بالفاظ میرنیس، مکرہم نے پلہ گراں کر دیا۔ کی کیفیت آجاتی ہے۔
 مکہ - تنوع :- بالعموم تنوع سے مراد چند قسم کے افراد ہوتے ہیں۔
 مثلاً دسترخوان پر چند طرح کے کھانے، مکرے میں چند میل کے سامان،
 یا الماری میں رنگ رنگ کے ملبوسات۔ مگر جمالیات میں اس لفظ
 کی دلالت کھوڑی بدلی ہوئی ہے۔ وہاں ذہن میں متعدد افراد نہیں
 ہوتے۔ بلکہ ایک واحد فرد ہوتا ہے۔ اور تنوع چند افراد میں نہیں
 دھونڈھا جاتا بلکہ ایک ہی فرد کے مشتملات میں۔ یعنی تنوع سے
 مراد یہ ہے کہ فرد اجزا پر مشتمل ہو۔ اور فرد کا چند اجزا پر مشتمل ہونا ہی
 تنوع ہے۔ اس نقطہ نگاہ کی اہمیت آپ اُس اختلاف سے سمجھیں جو
 ایک واحد سر اور ایک واحد رنگت کے جمالیاتی قدر کے ہونے اور نہ ہونے
 کے مسئلہ پر قائم ہے۔ ظاہر ہے کہ واحد سر اور واحد رنگت میں
 تنوع کا کوئی سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ چنانچہ ایک گروہ بلکہ غالب گروہ
 انکو کسی جمالیاتی قدر کے حامل ہونے کا اہل نہیں مانتا۔ اسکے نزدیک
 جمالیاتی قدر کا حامل ہونے کیلئے متنوع عنصر کی موجودگی ایک جزو
 لا ینفک ہے۔ جمالیات کے قدرے بڑے دائرے سمیت کمر فون
 لطیفہ کے ذرا چھوٹے دائرے میں یہ بحث کھڑی ہی نہیں ہو سکتی کیونکہ
 آپ دیکھ چکے ہیں کہ فون لطیفہ کا ہر عمل چند اجزا پر مشتمل ہوتا ہی ہے
 نغمہ میں چند سر ہوئیں گے۔ اور چند سر ہوتے ہی توازن، تناسب،
 ہارمونی، اور روم وغیرہ کے مسائل خود بخود پیدا ہو جائیں گے۔ اور

نفس کا تنوع انھیں قدروں سے وابستہ اور انھیں قدروں کا زائیدہ ہے۔ چنانچہ حسن کی تعریف کے بیان میں اُس کے متعلق ایک بیان آپ یہ بھی دیکھ چکے ہیں کہ وہ چند طرح کے احساسات کو یہ یکدم چھوڑ دے سکے اور مطمئن کر دے سکے، مثلاً نفی سے توازن، تناسب، ہارمونی، اور روم وغیرہ کے احساسات یہ یکدم مرتفع اور مطمئن ہو جاتے ہیں۔ اور اسی طرح کا ایک مرکب پیچیدہ اور بسیط در عمل ایک تصویر بہت، عمارت، زیر زمین اور ہر دوسرے عمل کے روبرو ابھرتا ہے۔ تنوع سے مراد عمل کا اسی طرح کی اہلیت سے معمور ہونا ہے۔ اور جب ہی ممکن ہے جب عمل چند اجزاء پر مشتمل ہو۔

۸۔ وحدت جنس کے اعتبار سے تنوع کی ضد اور اثر کے اعتبار سے اُس کی تکمیل اور آخری منزل ہے یعنی اجزاء تو ہوں مگر آپس میں اس طرح مربوط اور شریک و شکر ہوں کہ کوئی واحد مرکب اور بسیط در عمل ابھر سکے۔ مثلاً ایک مکین یا رزمیہ متعدد واقعات نہ کوہوتے ہیں۔ اور ہر کا اپنا اپنا علیحدہ علیحدہ ایک مخصوص اثر ہو تا ہے۔ مثلاً کایہ تقاضا ہے کہ یہ سارے چھوٹے چھوٹے منفرد تاثرات آپس میں ملکر ایک وسیع تر اور مکمل اثر ابھار دیں۔ نفی کے توازن، تناسب، ہارمونی اور روم کے ذاتی اور انفرادی تاثرات کی چھوٹی چھوٹی گڑیاں ملکر ایک مکمل نتیجہ وضع کر لیں اور ایک مربوط طرزِ خیال میں تبدیل ہو جائیں۔ ایک رزمیہ بڑھکر یا مکین دیکھکر اُس کے منفرد واقعات اور منظروں کا منفرد علیحدہ علیحدہ ہی اپنا اپنا مخصوص اثر نہیں بلکہ ساری رزم یا مکین کا ایک واحد مرکب اور بسیط اثر ابھرنے چاہیے۔ وحدت کا تقاضہ یہ ہے کہ چھوٹے

چھوٹے منفرد تاثرات اپنے چھوٹے چھوٹے منفرد تاثرات کھودیں۔ اپنی انفرادیت کو فنا کر دیں۔ اور کسی بسیط اثر کی تعمیر میں صرف ہو جائیں۔ اجزاء کے انتخاب اور ترتیب کی تعریف یہ ہے کہ وہ ملکر ایک کل احساس اکھار دیں۔ یہ کل کا احساس اکھار دینا اور اکھار آنا ہی اجزاء کا فرض منصبی اور ان کے بائحل ہونے کا معیار و مقیاس ہے۔ وہ اس لئے آئے ہی ہیں اور لائے ہی جاتے ہیں کہ اپنی انفرادیت کھو کر ایک واحد شے تعمیر کر دیں۔ اور عمل سے باہر نہ نکلے۔ اس کے ایک کل ہونے کا احساس اکھار رہا ہو۔

یہی آکھو دس قدریں وہ قدریں ہیں جو کسی شے میں واقع ہو کر اُس کو حسین بنا دیتی ہیں۔ اور سن سے متصف ہونے پر وہ ایک فنی عمل ہو جاتا ہے مگر مختلف اقوام میں انکی داخلی ترکیبیں بالکل دگرگوں ہوتی ہیں۔ اور مختلف اقوام کا مذاق نہ صرف داخلہ دگرگوں ہے بلکہ حس کی ذکاوت کے اعتبار سے بھی مختلف مدارج پر ہے بعض تناسب کے احساس ہیں ذکی تر ہے بعض روم کے۔ اور بعض آریو یا وحدانیت کے بعض تو موٹی شنسی مقابلہ ذرا بچی ہی منزل پر آسودہ ہو جاتی ہے اور بعض کی بل من مزید کا تقاضہ کرتی ہے۔ چین کے درجہ دوم کے منسور تصویروں کے فطو طیر جس روم کا تقاضہ کرتے ہیں وہ مغرب کا درجہ اول کا مصو کی نہیں کرتا۔ ہندوستانی مذاق نفیوں کی تال، جس میں نزاکت اور لطافت کا تقاضہ کرتا ہے وہ مغربی مغنی کے تقاضوں سے بالکل متضاد ہے۔ اور تناسب کو جس منزل پر یونانیوں نے پہنچا دیا وہ آپ انکی نظیر ہو کر رہ گیا۔ مشرق کی ہر زوری اور تفصیل سے انہماک مغرب کے تقاضا وحدانیت کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ اور مغرب کا وحدانیت کے ساتھ غلو،

جزوہ اور تفصیل کو مشرق کے معیار تک نہ پہنچا سکا۔ تقاضوں، مذاقوں اور
اختلاف طبع کا اختلاف دونوں جگہوں کے عملوں میں صاف صاف منعکس
ہے پہلے دونوں ایک دوسرے کے آنکھوں میں بیچ مقدار رکھے۔ اب دونوں
کی آنکھیں روشن ہو رہی ہیں اور آپس کی قدر دانی اور مرتبہ شناسی و زاہدیت
تو مکانی اور زمانی فرقوں کو یعنی قدروں کی اندرونی اور داخلی ترکیبوں
کی جزوی اور تفصیلی کیفیات میں جو کھوڑا فرق آجاتا ہے اُن کا حق ذہن میں
رکھتے ہوئے کہہ سکتے ہیں کہ جو شے فنی عملوں میں حسن کی صورت میں معمور اور
مشہود ہوتی ہے وہ یہی قدریں ہیں۔ ان میں ہر قدر ہر فن میں یکساں
اور مساوی طور پر نمایاں نہیں ہو پانی بعض قدریں بعض فنوں میں خاص
طور پر نمایاں اور آوا جاگر ہو جاتی ہیں۔ اور بعض میں کھوڑا رہتی رہتی ہیں۔
مثلاً ہارمنی جس قدر موسیقی میں نمایاں ہوتی ہے رقص میں نہیں ہوتی
اور بیلنس جس قدر جسامت دارٹل میں نمایاں ہوتا ہے اُس سے موسیقی
میں بہت کم نمایاں ہوتا ہے۔ اور تناسب جس قدر صاف عمارت اور بت
میں آجا کر ہوتا ہے اُس قدر ناول یا رزمیہ میں نہیں ہوتا۔ اور مخصوص
فنون کے اعتبار سے اتنی داخلیت کبھی کھوڑی بدلی ہوئی ہوتی ہے۔
مگر اپنے مخصوص پیمانے پر اور اپنے اپنے مخصوص انداز میں ہر فن میں یہ
قدریں ذخیل ہیں اور تمام کلیں میں موجود ہوتی ہیں۔ کوئی کھوٹے سے کھوٹا
عمل مثلاً غزل کا ایک شعر لے لیجئے اس میں یہ تمام قدریں آپ موجود ہیں۔
ہیات، سلسلہ نظام توازن، توازن تناسب، ہم آہنگی اور وحدت یکسو
آپ اور مفہوم کہیں کے وہ چند منفرد الفاظ کے یکجا ہوجانے سے پیدا ہو گیا
ہے۔ اور صرف یکجا ہونے سے نہیں بلکہ ایک خاص ترتیب یا نظام کے

ساتھ بیٹھے ہوئے ہونے کی وجہ سے۔ یہ نظام کچھ اس طرح کا ہوتا ہے کہ بیک
 نفس چند طریقوں اور چند ذریعوں سے چند طرح کا رد عمل ابھارتا ہے۔
 وضعی دلائلوں سے اظہار مدعا۔ غیر وضعی دلائلوں سے اشارے اور
 کنائے معنویت سے تخیل کو شعل اور اصوات کے ذریعے سماعت کو محفوظ۔
 اور حجب یہ نظروں سے گزرتا ہے یا کانوں میں پڑتا ہے تو ایک مزہ، اک لطف
 آتا ہے۔ یہ مزہ اور لطف اک چند گونہ تحریک کا ایک مجموعی اور ہجالی رد عمل ہے
 جو عبارت کے آنکھوں سے گزرتے یا آوازوں کے کانوں میں پڑتے ہی
 بلا تھمد ارادہ خود بخود اکھڑتا ہے کسی اچھے شعر کے الفاظ کی نشست کی
 تنظیم بدل دیکھے شعر کے لطف میں فرق آجائے گا۔ کیونکہ اس دو بدل سے
 مفہوم کی ہیات، تخیل کا مرجع اور تصورات کا توازن و تناسب اور ہو جائیگا۔
 شعر کے الفاظ کی نشست جمالیاتی ذوق اور تقاضا کرتا ہے۔ وہی ہرچ جسکو
 آپ ہیات کے بیان میں دیکھ چکے ہیں کہ اپنے ظہور اور تسکین کیلئے ایک
 پیکر کی تلاش میں ہوتا ہے اور انہی تشفی اور طمانیت کیلئے ایک فنی پیکر وضع
 کرنے کی دھن میں نہما ہوتا ہے۔ وہ الفاظ کو اس طرح بٹھلاتا جاتا ہے
 جو اس کو مطبوع خاطر ہوتا ہے اور طمانیت بخشتا جاتا ہے یعنی جو اس کے
 مافی الضمیر کی ہیات کا ری کرتا جاتا ہے۔ وہ اپنی دھن، یعنی اپنے داخلی
 تقاضوں کے چکاؤ اور اپنی تسکین میں اتنا نہما ہوتا ہے کہ گاہے بخوبی
 بھی بھول جاتا ہے۔ بڑے شعر بعض دفعہ دیدہ و دانستہ بخوبی تقاضوی
 طرف سے بے رخی برت دیتے ہیں کیونکہ الفاظ کو جس طرح خواہیٹھنا چاہے۔
 وہ وہ نہیں ہوتا جو ان کے مافی الضمیر کے پیکر، ظہور اور ہیات کے
 اعتبار سے تشفی بخش ہو۔ یعنی بخوبی ترتیب ان کے مافی الضمیر کی صورت کی

نہیں کرتی۔ وہ اتنی معنی خیز یعنی اشاروں اور کنایوں سے معمور نہیں ہوتی کہ ان کے ذہنی فضا کے ترجمان اور بدل کی حیثیت سے کافی پڑے یعنی اس کی آئینہ داری کیلئے مناسب نہیں پڑتی۔ اور صوتی حیثیت سے اتنی متوازن اور میل ٹھکانی ہوئی نہیں ہوتی کہ لفاظی کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہو سکے۔ مجبوراً وہ نحو کو تعقید پر تیار کر دیتے ہیں جو کا مقصد ہی اور ہے۔ وہ محض اداسے مطلب کیلئے سلسلہ قائم کرنے کا صحیح طریقہ بتاتی ہے۔ وہ اشارات، کنایات، حسن، لطافت، نزاکت اور باریکیوں پر نہیں جاتی مگر شاعر الفاظ سے یہ سب خدمتیں انجام دے لیتا ہے۔ نیز وہ محض چند الفاظ سے ایک وسیع و وسیع اور متنوع ذہنی فضا کی ترجمانی اور آئینہ داری کا کام لینا چاہتا ہے یعنی شاعر اپنے سلسلہ منظم سے صرف وہی اور اتنا ہی بھر کام نہیں لینا چاہتا جتنا وہ ایک محض نحو کا سلسلہ کی حیثیت سے انجام دے سکتے ہیں۔ وہ اپنے نظام الفاظ سے بیان میں نحو کی معنی سے سو اچھے اور مزید مفہوم بھی بھر دینا چاہتا ہے۔ آپ دیکھ چکے ہیں کہ جمالیات اور لفظ تخیل کے حق میں گویا ایک اشتعال ہے۔ ایک اشارہ ہے۔ ایک کنایہ ہے۔ بجز تخیل میں اس کی فکر ہی ہے جو بالائی میں پڑتے ہی دائروں، اور دائروں کا ایک سلسلہ پھیر دیتی ہے۔ فنی عبارت الفاظ کی اسی طرح کی اشاراتی، کنایاتی، اشتعال کی اور غیر وضعی و لائق البیتوں کے احساس اور ان سے فائدہ اٹھانے کا نام ہے۔ اور شاعر اپنے سلسلہ کی ترتیب پر اس پر خاص نظر اور توجہ رکھتا ہے۔ اور قیاس وہ اپنا سلسلہ قائم کر چکنا ہے تو اس سلسلہ کا ہر لفظ تخیل کو ایک خاص طرف مہذول کرنا چاہتا ہے۔ یعنی اس میں تخیل کو ایک مجوزہ رخ میں

متحرک کر دینے کی اہلیت ہوتی۔ اور متخیلہ رفتہ رفتہ اُس مجوزہ رخ پر متحرک ہو جاتا ہے۔ ہر لفظ سے ایک منفرد اشتعال، ایک منفرد اشارہ اور ایک منفرد تحریک ہوتی ہے۔ مگر جو اشتعال ہوتا ہے، جو اشارہ ملتا ہے اور جو تحریک ہوتی ہے وہ ان منفرد خطوط کا سا ہوتا ہے جو سارے کے سارے کسی نقطے پر جا کر مل جاتے ہیں۔ جیسے متعدد راستے موڑ پر آکر مل جاتے ہیں۔ یعنی ہر منفرد اشتعال کا وہی مروجہ اور ہر اشارے کا وہی مشاغلہ ہوتا ہے۔ اور متخیلہ کی تحریک کا رخ ہمیشہ وہی ہوتا ہے۔ اب اگر تجوی نقاضے کے چکاؤ میں درمیان میں کوئی ایسا لفظ پڑنے لگے جو شاعر کے کام کا نہیں یعنی جو اُس کے ذہنی کیفیت کی آئینہ دار نہی نہیں کرتا، جو اُس کے مصورہ عالم کی ترجمانی نہیں کرتا، جو اُس کے عالم خیال کی نیابت نہیں کرتا اور جو اُس کا لفظی بدل نہیں ہو سکتا یعنی جو اشتعال، اشارے اور کناں کی حیثیت سے کسی غیر کے تخیل کو اس رخ میں متحرک کر دینے کی اہلیت نہیں رکھتا جس کے اشاروں اور کناؤں کا رخ کسی اور طرف ہو تو وہ اس لفظ کو سنگ رہ کی طرح دور پھینک دے گا۔ کیونکہ اُس کا سلسلہ نظام تو ایک نقاشی ہے۔ ایک صورت طرازی ہے۔ ایک ایسے پیکر کی تعمیر ہے جو اُس کے ہیجانی کیفیت کی ایک ہیأت، ایک جیتی جاگتی تصویر ہو اور جس سے اُس کا ذوق جمال ہر طرح اسودہ ہو جائے۔ اور جو ایک نقش، ایک تصویر اور ایک بدل ہونے کی حیثیت سے غیروں کے متخیلہ میں وہی شے لا کھڑا کر دے۔ وہ بیچ میں کسی ایسے عنصر کا دخل کیسے روا رکھ سکتا ہے جو اُس کے پیکر کی صورت ہی بگاڑ دے چنانچہ یہی ہوتا ہے کہ جب اس طرح سے مرتبہ کوئی سلسلہ آپ کی اور ہماری نظروں سے گذرتا ہے یا کانوں میں

پڑتا ہے تو متخیلہ میں ادسی ترتیب اور تنظیم سے تصورات اور نقوش ابھرنے لگتے ہیں۔ اور آپ کا اور ہمارا متخیلہ شاعر کے متخیلہ کا ایک آئینہ خانہ ہو جاتا ہے اور اُس میں بھی وہ فضا جلوہ نما ہو جاتی ہے جو شاعر کے متخیلہ میں تھی۔ یعنی شاعر کے الفاظ کی ترتیب خود اسکی تشفی اور طمانیت کے علاوہ کسی غیر کے متخیلہ کو ایک مقام سے متحرک کر کے ایک خاص راستے پر لطف مقام پر پہنچا دیتی ہے۔ اور ترتیب سلسلہ کے تمام الفاظ اس راستے پر گویا ایک سائن پوسٹ کا کام کرتے ہیں جو رفتہ رفتہ منزل تک رہنمائی کر دیتے ہیں۔

ترتیب، سلسلہ، نظام، مفہوم اور ہیأت کے مسئلہ کو غزل کے ایک شعر جیسے چھوٹے نعل سے بھی اور چھوٹے پیمانہ پر دکھئے اور غور فرمائیے کہ انھیں چند الفاظ کی نشست بدل دینے سے مطلب کیا سے کیا ہو جاتا ہے مفہوم کی داخلی شکل کیا سے کیا ہو جاتی ہے اور متخیلہ کے اشتعال اور تحریک میں کتنا فرق پڑ جاتا ہے محض چار الفاظ کے پتینوں جملے لے لیجئے۔

(۱) اصغر مشاعرہ میں نہیں تھے۔ (۲) مشاعرے میں اصغر نہیں تھے

(۳) نہیں تھے اصغر مشاعرہ میں۔ یہ تینوں جملے عام گفتگو میں ہم معنی سمجھے جائیں گے۔ اور نحو اقدس اچھوڑا خلافت قاعدہ سمجھا جائے گا۔ گو بعض دفعہ بول بھی جاتے ہیں۔ مگر تکمیل کے حق میں اشارات ہونے کی حیثیت سے تینوں بالکل جدا گانہ ہیں۔ اور تین مختلف سیاقوں میں معکمل کے ذہن میں آئیں گے۔ یعنی تین مختلف طرح کے موقعوں پر الفاظ کا سلسلہ اپنی اپنی مخصوص صورتیں اختیار کرے گا۔ پہلا جب ذہن میں اصغر ہوں گے اور قائل کو کچھ اُن کے متعلق بیان کرنا ہو گا۔ جب وہی ذہن میں ہونگے

تو لفظ بھی خواہ مخواہ انھیں کیلئے آئے گا۔ اسی طرح جب ہمیں میں مشاعرہ ہوگا تو سلسلہ دوسری صورت اختیار کر لے گا اور وہ ذہن میں عدم موجودگی ہوگی تو تیسری صورت پر ہوگا۔ تو تین مختلف سیاقوں میں تین مختلف مافی الضمیر کے ”ظہور“ ہونے کی وجہ سے وہ جب تین مختلف مواقع پر نظم ہوتے ہیں تو جب وہ سننے اور پڑھنے جائیں گے تو سننے اور پڑھنے والے کے تخیل کو بھی لامحالہ تین طرح تحریک میں لائیں گے۔ یعنی تخیل کبھی اصغر کبھی مشاعرہ کبھی عدم کے تصور سے تحریک میں آئے گا۔ اب اگر ماقبل میں جو سیاق قائم ہو چکا ہے اُس کا تقاضہ ہو کہ مابعد کا سلسلہ پہلی دوسری یا تیسری طرح مرتب کیا جائے اور تحریک کا مرجع اُس سمت ہو اور فنکار عورتی نحو یا اور کسی وجہ سے نہیں کرتا تو بیان کے انہی لطف میں فرق آجائے گا۔ کیونکہ وہاں پر جو نچکر اسکی سمت بدلنے لگے گی اور تخیل کی رفتار میں اک رکاوٹ آجائے گی۔ آپ کسی اچھے سے مصرعہ میں ترتیب بدل کر دیکھئے۔ آپ دیکھیں گے کہ اگر پہلے لفظ کو آپ نے پہلا نہیں رکھا تو بات کا رخ تھوڑا ہٹ گیا۔ مفہوم کی داخلی شکل بدل گئی۔ بیان کا توڑ ٹوٹ گیا۔ یعنی جس چیز کو جس قدر نمایاں ہوتا تھا اتنا نہ ہوئی۔ یا بالکل ہی دب گئی۔ علم بیان کے سارے صنائع اور باریع اسکا ازالہ نہیں کر سکتے۔ اس کو بگڑا ہی ہوئی صورت کو کسی صنعت کی مشاطگی نہیں بنا سکتی۔ معمولی فنکار وہ اس بد ہیاتی کا احساس ہی نہیں ہوتا۔ یا کچھ وہ بعض ”اسباب حسن“ کو بالذات ایک جمالیاتی قد سمجھ کر اُس سے ایک اظہر نادان مشاطہ کا مصرعہ لیتے لگتے ہیں۔ صورت گری اور پیکر طرازی ہی تو وسیلہ کے استعمال کا مقصد ہے۔ فنی وسیلہ اور ذریعہ ہیأت کاری ہی کیلئے تو استعمال کیا جاتا

ہے۔ اگر اُس نے کوئی پیکر ہی نہ تراشا تو کچھ کو نسا فرض انجام دیا مگر جمالی اور کئی ہیأت طرازی کے علاوہ سلسلہ نظام ہیأت کی داخلی ترکیب میں اُس طرح بکلی ذخیل ہوتا ہے جیسا اوپر کی مثالوں میں دکھایا گیا: مثلاً ایک مصرعہ ہے: "اون کے دیکھے سے جو آجاتی ہے منہ پر رونق یہ مصرعے میں صاف تعقید ہے۔ اور مصرعہ متور و طرح موزوں کیا جاسکتا ہے مثلاً "رونق آجاتی" سے شروع کر سکتے ہیں۔ مگر اس صورت میں متخیلہ کو تحریک ہی اور طرف ہوتی ہے۔ وہ پہلے رونق کی طرف متحرک ہوتا ہے اور اُس میں رونق ضوفاں ہو جاتی ہے۔ اسی طرح منہ پر آجاتی ہے۔" سے بھی مصرعہ شروع کیا جاسکتا ہے۔ مگر یہاں پہلے منہ کی کیفیت کی طرف تخیل دوڑ جاتا ہے یعنی بہر حال پہلے تخیل میں نتیجہ آتا ہے۔ حالانکہ شعور کے ذہن میں سبب ہے۔ اُس کا تخیل نہ رونق کی کیفیت میں منہمک ہے اور نہ منہ کی، اور وہ نہ اُس کی کیفیت کے انتہا کیلئے وسیلہ اور ذریعہ کو استعمال کرنا چاہتا ہے، نہ اس کے۔ اور وہ نہ رونق کی طرف متحرک ہے اور آپ کے تخیل کو رجحان کرنا چاہتا ہے نہ منہ کی طرف۔ بلکہ سبب کی طرف یعنی "اُن کے دیکھے سے" کی طرف۔ شاعر کی نفسیاتی کو اُنھ کا جو حال اس صورت میں کھلتا ہے اور جو اور صورتوں میں کھلے گا۔ اُن میں جو فرق ہے وہ اظہر من الشمس ہے۔ غرض تخیل کو ایک خاص مقام سے تحریک میں لاتے ہیں۔ ایک خاص راستے سے رفتہ رفتہ گزارتے ہیں۔ ایک خاص طرح آتے بڑھائے جاتے ہیں۔ اور ایک خاص مقام تک پہنچا دیتے ہیں۔ اور جہاں جمالیاتی اور غیر جمالیاتی تقاضوں میں تضاد ہو جاتا ہے وہاں ذوق جلال خود بخود غالب آجاتا ہے۔ اور صاحب

ذوق میں ایسا ہو جانا عین تقاضائے فطرت ہے۔ اور یہی ہونا چاہیے۔ اب اگر ذوق جمال کا نقص یہ نکتہ کھودے یا اس کی کمزوری سے یہ ہر رشتہ ہاتھوں سے پھوٹ جائے اور الفاظ کا سلسلہ نظام بگڑ جائے تو ظاہر ہے کہ مفہوم کی جو ہیأت ہو گی، جس شکل و شہادت میں وہ اپنے شبستانِ خیال سے منظرِ عام پر آئے گا وہ بھی اور ہو گی۔ کیونکہ یہاں تو سلسلہ نظام کا صرف مشہود اور سیر فی خاکہ ہے جو اس ترتیب سے خود بخود ابھر آیا ہے۔ اور سلسلہ کا رد و بدل صرف ہیأت کا خاکہ ہی نہیں بدلے گا بلکہ اس کے داخلی اجزاء ترکیبی میں بھی دخل ہو گا مثلاً متحمل اصوات کی آپس کی ہم آہنگی یا اونگی لے میں۔ کیونکہ الفاظ کی جگہ بدل دینے سے صوتی درو بست ہی اور طرح ہو جائیگا۔ موجودہ مثال میں کج نہیں بدلنے کی وجہ سے لے میں جھنک تو پہلی رہ جائیگی مگر اس کی دھلک اور بے ساختگی میں خلل آجائے گا۔ کیونکہ حروفِ علت کی ترتیب اور اس وجہ سے آوازوں کا زبرد ہم دیگر گوں ہو جائے گا اور ان کی تقسیم کے توازن اور تناسب میں خرق آجائے گا۔ آپ شعر کا پہلا رکن تینوں طرح پر ہر دیکھئے۔ صاف محسوس ہو گا کہ اعضاء صوت اور اور طرح متحرک ہونے لگتے ہیں سا اور منفرد الفاظ یا ادون کے ٹکڑے صورتیں بدل بدل کر کھل رہے ہیں۔ مثلاً لفظ رونق جو اہل مصرع میں پورے زور سے اور صاف نکلتا ہے۔ وہ ٹوٹ کر اور چھینچ کر آنے کی وجہ سے صوٹا خنہ ہی اور ہو گیا ہے یعنی گوئے وہی ہے مگر ہم سایہ آ، اس اور طرح مربوط ہو گئی ہیں۔ اسی طرح آوازوں کا حجم جس قدر اصلی مصرع میں متوازن اور متناسب ہے اُس قدر بے ہوئے مصرعوں میں نہیں آتا۔

اب اگر فرض کر لیجئے کہ سامع چینی یا فرنگی ہے اور اردو زبان نہیں سمجھتا مگر وہ اصوات سے تو ضرور متاثر ہوگا۔ اور وہ تین طرح سننے سے یعنی تینوں نظاموں سے تین طرح متاثر ہوگا۔ اسی طرح غزل کے ایک شعر جیسے چھوٹے سے عمل میں بھی وحدانیت کا سوال اپنے مخصوص انداز میں پیدا ہوتا ہے۔ اور ایک اچھے شعر میں یہ قدر موجود ہوتی ہے۔ اس کی مقدار دوؤں شعرخوں کے دو تحت ہو جانے کی حد سے تمام متعمد الفاظ کے شیروں کو ہو جانے تک ہر منزل پر ہو سکتی ہے عمل کی وحدانیت خود تجربے کی تظلیل ہے۔ اگر تجربہ ہی منتسب ہو تو عمل میں یہ قدر نہیں آ سکتی۔ ناجائلیاتی قدروں کی ناجائلیاتی کیفیت کے عدم احساس، غیر حجابیاتی کے ساتھ غلو، اور ذوق جمال کی کمزوری کی وجہ سے اکثر چھوٹے سے عمل کی بھی وحدانیت زدیں پڑ جاتی ہے۔ اور گو شاید انتشار کی حد تک نہ پہنچ جاتی ہو مگر کچھ یونہی سی چھوٹ ہو کر رہ جاتی ہے۔ مجھوں اس حالت سے عبارت۔ یہ جہاں اجزاء کا اتصال بہت ڈھیلا ہو۔ تجربہ بانی، ذہنی، خیالی اور لفظی ہو بلکہ مصنوعی، فرضی، رسمی یا محض لسانی ہو۔ مثلاً جس کی اساس محض لفظ کے ذرائع ہونے پر ہو یا الفاظ کے درمیان محض ایک غیر حقیقی ربط ہو۔ اسی صورت میں مافی الضمیر کوئی ذہنی کیفیت کوئی مصلوہ کیفیت کوئی متخیلہ شے یعنی کوئی تجربہ ہی نہیں ہوتا۔ مافی الضمیر میں کوئی مربوط پیوستہ اور واحد کیفیت ہی نہیں۔ متخیلہ کسی صاوت احساس اور کیفیت معمولی نہیں ہوتا۔ اور نہ کا محض الفاظ بٹھال کر ایک ظاہری مطلب نکال لینا چاہتا ہے۔ ظاہر ہر ممکنہ ایسی صورت حال میں اس کا امکان بہت قوی ہو جاتا ہے کہ اس طرح سے مرتبہ سلسلہ اور اس راستے سے

آئے ہوئے الفاظ مکمل ہونے کی یعنی وحدانیت کی تخلیق میں ناکامیاب رہ جائیں۔ چنانچہ اکثر اس قسم کے سلسلوں کی وحدانیت محض خیالی ہوتی ہے اور ذرا سی ٹھیس سے ٹوٹ جاتی تو ان کا ظاہری مفہوم تنقید کی ”عنائیت کی نظر“ کے آگے کا فورہ ہو کر رہ جاتا ہے۔ اسی طرح بعض شعرا کسی بالکل غیر محال یا ناقابلِ تحریک کے تحت ”فکر“ شریعہ کر دیتے ہیں مثلاً محاورہ بندی، ضربِ لفظ کی تفصیل، تجنیس خطی یا اسی قسم کے صنائع و بدائع میں اپنے ”بیان حسنِ طبیعت“ کی مزید کا ذوق۔ اور گناہ لفظی عانیو کے آگے جو اس باختگی۔ ظاہر ہے کہ اس صورت حال میں بھی فنکار خالی الذہن ہی ہوتا ہے۔ مطلقاً انہیں بلکہ ہیج کی نوعیت کے اعتبار سے۔ اگر فکر کی آغاز ہی غلط ہو یا دورانِ عمل میں وہ جو اس باختہ ہو جا اور وہ راست سے بھٹک جائے تو عمل میں وحدانیت نہیں رہ سکتی۔ اور جہاں ایک ”طبیعی“ اور ”مچھول“ سی کلیت باقی بھی رہ جاتی ہے وہاں اکثر و بیشتر یہ خرابی پیدا ہو جاتی ہے کہ اس طرح سے مرتبہ نظام اور اس طرح سے اس پر محاورے، مغلطی، رعایتیں اور صنعتیں اپنی طرف تخیل کو زبردستی طغیانِ شعریہ کو پریشانی کی حد تک غیر متوازن کر دیتی ہیں۔ سلسلہ میں دو مرکز لفظ قائم ہو جاتا ہے۔ ایک معنوی اور ایک لفظی۔ تخیل کی توجہ بٹ جاتی ہے۔ اشارات کا کوئی نقطہ اتصال نہیں قائم ہوتا۔ نتیجہ کسی منزل پر نہیں پہنچتا۔ اور ہوا میں قلع، ناآسودہ، پراشتاں رہ جاتا ہے۔ یہ دراصل وحدانیت کی قدر کی تخلیق میں ناکام رہ جانے یعنی عمل میں اس قدر کی عدم موجودگی کی وجہ سے ہوتا ہے۔ اس طرح کے مجھول عمل جب نظروں کے سامنے آتے ہیں تو افسوس نام

نہیں بچتے۔ اور نہیں بچتے ہو نہ ان میں جمالیاتی قدروں کا فقدان
 یا کمی ہوتی ہے۔ لطف انھیں قدروں کی موجودگی سے آتا ہے۔ انھیں
 قدروں کا ایک ناگزیر اثر ہے۔ انھیں محرکات کا ایک رد عمل ہے۔ عام
 ازیں کہ نظارہ نگار اور تماشا خانہ گران کے وجود کا شعور و احساس ہو یا
 نہ ہو۔ آوازوں کے حجم کا متوازن درجہ، اور متناسب تقسیم، اور
 بے بے ڈھلکتے ہوئے نیکیت چلے جانا لطف دیتا ہے۔ خواہ لطف
 اندوز کو اس درجہ و نسبت اور تقسیم کا شعوری احساس ہو یا نہ ہو۔ اور
 متخیلہ کا بلا رکاوٹ رفتہ رفتہ ایک منزل مقصود پر پہنچ جاتا اور
 اُس پر ایک مربوط واحد کیفیت کا چھا جانا بر لطف ہے۔ خواہ تخیل پر اسکا
 سبب کھلے یا نہ کھلے۔ اور تخیل، احساس اور حسیات کا بہ یک نفس
 چند ذریعوں اور طریقوں سے اور طریقوں پر متاثر ہوتے چلے جانا
 ایک رد عمل اکھاڑ دیتا ہے۔ خواہ پڑھنے والا اور سننے والا اس کے اسباب و
 عقل کی تحلیل کر سکے یا نہ کر سکے۔ اور تمام جمالیاتی قدروں میں اک
 بر لطف رد عمل اکھاڑ دینے کی اہلیت مضمر ہے۔ خواہ خود یہ قدریں محفوظ
 ہو نیوالے سے محبوب ہی کیوں نہ رہ جائیں۔ محفوظ ہونے کیلئے اور
 لطف اٹھانے کے لئے اس کی ضرورت بھی نہیں، حظ، خوشی، لطف
 اور مزہ تو اک رد عمل ہے۔ اک غیر شعوری رد عمل ہے جو بعض حالتوں
 میں بلا قصد و ارادہ خود بخود اکھڑ آتا ہے۔ فلمی گانے سننے والوں،
 تماشے دیکھنے والوں اور ستاروں پر مرنے والوں میں موسیقی اُڑنے،
 اداکاری اور صورت کے ناقد کتنے ہوتے ہیں؟ یعنی ان کی جمالیاتی
 قدروں تک رسائی کتنوں کی ہے؟ سبب کا وقوف اور شعوری

احساس کتنوں میں ابھرتا ہے ؟ مگر اپنے اپنے کھڑے غلط سبب ہوتے ہیں۔ لطف سب اٹھاتے ہیں۔ یہی ماجرا بشری عمل کے ساتھ پیش آتا ہے کہ وہ بعض قدروں سے غمور ہوتا ہے۔ یہ قدریں ایک رد عمل ابھار دیتی ہیں۔ یہ رد عمل لطف ہوتا ہے۔ اور آپ انکے رو پر خوشی محسوس کرتے ہیں۔ اور رد عمل ابھار والی قدر، مزے، لطف اور خوشی کا سیب یعنی حسن یا غم آنکھوں سے مستور رہتا ہے۔ فنکار وہ ہے جس کا ادراک، تخیل اور جہارت ایسا ایک عمل سامنے ل کر کھڑا کر دے۔ نقاد رہے جو فنکار کے دل و تخیل اور جہارت کو بے نقاب دیکھ سکے۔ اور ہاؤ شماء میراجھہ دور کا جلوہ، دالے انبوہ میں ہیں۔ یعنی عوام ان سے فقط لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اور خوش ہوتے ہیں۔ وہ سبب اور علت تک نہیں پہنچتے۔ وہ صرف اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ صرف اس کے اثر کو محسوس کرتے ہیں۔ میں نے اختصار، حوالے کی سہولت، عملاً خود کیے دیکھنے کے امکان اور اکثریت کو ذہن میں رکھ کر غزل کے شعری مثال دی ہے۔ وہ کسی فن اور کسی پیمانے کا عمل مثال میں لیا جاسکتا ہے۔ قدریں اور انکی نوعیتیں یہی ہونگی خواہ آپ دولاکھ اشعار کی مہا جہارت، ساٹھ ہزار کی شاہ نامہ، اور پندرہ ہزار کی السید اور اوڈیسی لیں خواہ غزل کا ایک شعر۔ اور خواہ آپ فیروز کے ڈھائی ہزار سال قبل کا بیت دیکھیں خواہ مس باربر کا کل کا تراشا ہوا شاہکار۔ اور خواہ آپ چننا کے نقوش دیکھیں خواہ سسٹائن چپل کے۔ ہاں زمان و مکان کے

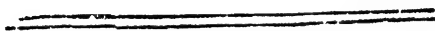
اختلاف کی وجہ سے جزوی اور تفصیلی محتویات میں فرق ہو گا مگر افراط و تفریط کے یونانی تختہ منشقوں سے لیکر موجودہ دور کے ناقدوں کے ہدفوں تک تمام فنون، فنکار اور عمل اس کسوٹی پر کسے جا سکتے ہیں اور انھیں باؤں سے تولے جا سکتے ہیں۔ چین اور جاپان سے لیکر انگلستان اور فرانس، اور ناروے اور ہالینڈ سے لیکر ہندوستان اور بامی، اور عہد عتیق سے لیکر تائیں دم کے تمام فنی کارنامے ان اصطلاحات میں بیان کئے جا سکتے ہیں اور جب انھیں ان الفاظ یعنی اصطلاحوں میں بیان ہو سکتے ہیں تو ظاہر ہے کہ باوجود سارے خواہری تنگنہ کے سب کی اساس اور اصل ہم جنس ہے یعنی جمالیاتی قدروں کی اصل و اساس زمانی اور مکانی دونوں اعتباروں سے ایک گونہ واحد ہے گو اس وحدت شہود کی وجہ تک جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں ہنوز علمائے نفسیہ کی فکر نہیں پہنچ سکی ہے۔

کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے چند مشترکہ اور اساسی احساسات انسانی عناصر تمام بنی نوع انسان کے تحت الشعور میں دبے پڑے ہوں، عموماً ذکر آنے کیلئے مضطرب ہوں، اور اپنی نکاس کی راہیں اور عود کی ہیئت تلاش کر رہے ہوں۔ ملکوں ملکوں کے، قوموں قوموں کے، زمانے زمانے کے اور رنگ رنگ کے فنون لطیفہ اسی تلاش ہیئت کی مشہود صورتیں ہیں یعنی وہ شکلیں ہیں جو تلاش ہیئت، زمانی اور ماحولی قابلوں میں پھیل ڈھیل کر اپنے عود اور ظہور کیلئے طر و ش کرتی رہتی ہیں۔ مطلقاً فنون کی عمر خود انسان کی عمر کے برابر ہے۔ کیونکہ انسان سے عبادت محض وہ جانور ہے جو مصنوعی چیزیں بنانے لگا مگر مصنوعی پر خود بصورتی کا کب

اضافہ ہوا یعنی محض افادی میں جمالیاتی عنصر کرب یا اور فنون لطیفہ انسانی سرگرمیوں کا کب ایک مستقل اور منفرد شعبہ بن گئے ہنوز مرہون تحقیق نہیں۔ مگر علم الانسان اور علم آثارات قدیمہ کی تحقیقوں سے اتنا کھرتو قطع محقق ہو گیا ہے کہ ذوق جمال اور اس کی نمود کسی تو ادنیٰ تہذیب و تمدن کی دینا نہیں۔ اور تہذیب کا جو عام مفہوم اور مہذب سے جو بالعموم مراد لیتے ہیں اس سے ہزاروں درہزار سال قبل انسان میں ذوق جمال موجود تھا، اور برسر کار رکھا۔ بلکہ بعض وحشی قبائل کی تہذیب سے یعنی عہد غیبی کی اس تہذیب کے معیار سے جسکی وہ یادگاریں ہیں، گاہے شبہ ہونے لگتا ہے کہ شاید جمال کا احساس اور اس کی نمود کی کوشش افادی سرگرمیوں سے بھی قدیم ہو مثلاً وہ دستر کے احساس سے قطعی عاری ہیں۔ مگر عربان بدن کے رنگوں کے استعمال سے دلکش ہو جانے کا احساس رکھتے ہیں ہتھیلیوں، باہوں، سینوں، گالوں، اور لمبوں کو گل کاری سے بھر دیتے ہیں۔ کہڑے کے مراد کوئی شے، مثلاً دختوں کی چھالیں، جانور کی کھائیں ہی سہی، استعمال نہیں کرتے مگر اپنی ننگی باہوں پر گوریوں کے باند باندھتے ہیں۔ اور ننگے ننگے سینوں پر ہار اور مالے لٹکائے ہوتے ہیں۔ لب اسٹک، روز اور پاؤں اور بکینی، برا، اور ٹائٹ بیسویں صدی کی لعینتیں نہیں۔ صرف بیسویں صدی کے ماحول میں غلبے کے اک مذاق کی موجودہ حیات ہیں۔

نہی، اخلاقی، سیاسی اور معاشی احساس اور انکی عملی سرگرمیوں کی طرح جمالیاتی احساسات اور ان کی سرگرمیوں کا بیض اور غریق مطالعہ ہنوز نہ ہو سکا۔ مگر اغلب ہے کہ اس کی ارتقاء نے کچھ اور ہی صورت اختیار

کی ہوگی مگر اس کا سرخ کسی طرح کھو گیا اور مہذب دنیا کی نظروں سے
 اوجھل ہو گیا۔ اور جب ہزاروں سال روپوش رہنے کے بعد بعض نسلی،
 قومی، اور قدیم آثار کی صورت میں پھر روشناس ہوا تو ایسی غایت
 دل کشی اور شہسویت کی وجہ سے تمام پیران پار سا کا دل لے لیا اور اک
 طرح نو کی خشت و سنگ یا رنج بن گیا۔



باب ہفتم

جدید آرٹ اور اسکے بعض حجانات

جائے کی پالی میں طوفانِ شکر یا شکوہ عقل و فکر کی نیند اور بیداری۔ دو متوازی دھارے۔ اجنبی قدروں کے حسن کا اور اک عوام کیلئے آسان نہیں انقلا کے داخلی محتویات۔ رائی اور پہاڑ کا فیصلہ۔ دورِ حاضرہ میں کیا ہوا ہے فنکار کا آخر کار خود بخود جو جانا۔ تطابق کی قید سے رہائی۔ مجرد ہیأت کاری نئے اور پرانے کا نقطہ تعدادم۔ افلاطون اور ارسطو کی قدیم معرکہ رائی کا احیا۔ تخیلہ عنصر کا زور بڑھانا۔ قبائلی اور مشرقی فنوں کا مغرب میں آنا اور مرجع ہو جانا۔ ایک فن کی طرزِ ادا اور اسلوب بیان کا دوسرے فن میں رواج پانا۔ مصودی اور نقاشی کے بعض داخلی اور صنفی تقاضے۔ ارسطو کے نظریات کا عملی احیا۔ جدید

انقلابی قدیمی ارسطو کے نظریات کے غلبہ دار ہیں۔ نقالی ایک تیغِ دو دم ہے۔ مجبورِ مینتی اور تکنیکی قدریں عوام نا آسودہ تھوڑے دینگی۔ بیگ کرشمہ دو کار کر جانے کے امکان کا کمزور چرچانا۔

ایسی صورت حال میں یعنی جب فنون لطیفہ کی عمر تقریباً انسان ہی

کی عمر کے برابر ہو۔ یا کم از کم ساٹھ ستر ہزار سال سے اونچی ہو کسی نصف صدی
 صدی، یا دو تین ہی صدی کی مدت کو محض ایک وقتی اور منہگامی شے
 سے زیادہ کا اعتبار نہیں۔ تاریخ کی وقت نا آشنا اور دور بہین آنکھوں
 میں ہر صدی ایک برق کی چشمک ہے۔ ایک گزران لمحہ ہے۔ اور یہ ”انقلاب“
 سمندر کے محض رستے آب پر ایک نحیف سی لہر ہے۔ یا انگریزی ضرب المثل
 کے مطابق چائے کی پیالی کا طوفان ہے۔ آرٹ کی دنیا میں جو خلفیہ
 ہے وہ اس سے زیادہ وقیع نہیں۔ ”انقلاب“ برپا ہے۔ مگر وہ ایک جہا
 ہے جو ہمیشہ روئے آب پر اکھرا اور مٹا کرتا ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ آپ
 پہاڑ کو رانی بنا رہے ہیں۔ مگر میں بھی کہہ سکتا ہوں کہ آپ رانی کو پہاڑ
 بنا رہے ہیں۔ ہیں اہل نظر کس روش خاص پہ نازاں، اور ”ناز کم کن
 کہ دریں باغ بسے چون تو شکفت“ کا ماہر ہے۔ ایسے گل کھلتے ہی اور
 ایسے حباب اکھرتے ہی رہتے ہیں۔

بیسویں صدی کے رہنے والے اچھے وقت میں تنہم پانے پر شا کر
 ہوں، یا برس وقت میں پیدا کئے جانے پر شاگی، یہ تو اپنے اپنے نفسی
 و عمل اور تاثرات پر منحصر ہوگا۔ مگر اس سے انکار ناممکن ہے کہ ہم ایک غیر
 معمولی زمانے میں وقت گزار رہے ہیں۔ اور ایک غیر معمولی فضا میں سانس
 لے رہے ہیں۔ ایک شکست و تعمیر کا دور امرہ دیکھ رہے ہیں۔ اور اُس میں
 ایک کردار بنے ہوئے ہیں۔ تمام قد ریں بگڑا اور بن رہی ہیں۔ ہر طرح
 کی قدریں دیگ پر چڑھی ہیں۔ ہر طرح کی قدریں سیلاب ساں او سیلاب
 ہو رہی ہیں۔ ایک تیز زوہد ہو رہی ہے اور پرانی قدروں کو ہارے لئے جا رہی
 ہے۔ کس نہ دانست کہ منزل گزیر مقصود کجاست، کی سی حالت معلوم ہو

ہے۔ اور "اِس قدر بہت کڑا بانگِ حرم سے می آید" نہیں کہا جاسکتا۔ سماج، خفنگان کہف اور حلیدانِ بت شکن میں بٹ گیا ہے۔ کوئی ابو جہل کی طرح "دین بزرگانِ بس است" کے نعرے لگا رہا ہے۔ اور کوئی فرزندِ آذر کی طرح "دین بزرگانِ خوش نکر د" کی منزل پر ہے۔ بیسویں صدی کے وسط میں سائنس لینے والے کا یہ احساس اور زاویہ نگاہ تو اپنی جگہ پر درست ہے۔ مگر بہت مرتبہ لوگ ایسی فضا میں سائنس لے چکے ہیں۔ بہت دفعہ اس طرح کے زاویہ نگاہ پیدا ہو جائیگا۔ سامانِ بہم ہو چکا ہے متعدد ادوار میں اُس دور کے وسط میں سائنس لینے والوں نے شکست و تعمیر کا ڈرامہ دیکھا ہے۔ اور اُس کے کردار بن گئے ہیں یعنی قدروں کا دیگ پر چڑھا ہوا، سیما ب ساں وریاں ہو جانا اور منزل مقصود کا نظروں سے اوجھل ہونا محض ایک اضافی نظرِ بھاری ہے۔ اور ایک دفعہ زاویہ نگاہ کا اثر ہے۔ اک ایسا زاویہ نگاہ ہے جو اس شخص کا بے چو شکست و تعمیر کے ڈرامے میں کردار کی حیثیت سے شریک ہے۔ جو تواریخ کی دقتِ نا آسٹ نا آنکھوں سے نہیں دیکھتا۔ جسکی آنکھوں پر دقت اور ہنگامی دلچسپیوں نے ایک عارضیت کی عینک چڑھا دی ہے۔ ورنہ اٹامیر کے نقوش، ماسکی کھونٹے، جہتیوں کے ماسک، اور گرنگا سیب ایک ہی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ اور سب چند اساسی احساسات اور تحت الشعوری نفسی عناصر کی عالمِ شہود میں تجلیاں ہیں۔ بہر کیف بیسویں صدی میں ایک سائنس لینے والے کی حیثیت بیسویں صدی کے انقلاب کا درازِ نزدیک سے مطالعہ ناگزیر ہے۔ اور اسکی اصل و نہاد سمجھنے کے لئے اوپر تقریباً ڈھائی ہزار برسوں میں انسانی فکری سرگرمیوں کا باعموم اور جمالیاتی کا باخصوص جو انداز اور رویہ رہا ہے اُس کا ایک ہلکا سا خاکہ ذہن میں پھونا چاہئے۔

اگر اور تمام تاریخی طرح کوئی ذہنی اور فکری تاریخ بھی مرتب کیا
تو یہ بات روز روشن کی طرح نظر آنے لگے کہ خود انسان ہی کی طرح
اس کی فکر بھی گاہ مخواب گاہ بیدار رہتی ہے۔ ہاں اس فکری خواب و
بیداری میں وہ نسبت نہیں ہوتی جو بالعموم جسمانی خواب و بیداری
کے درمیان ہوتی ہے۔ ہم سوئے کم اور جاگتے زیادہ ہیں۔ کوئی سات
آٹھ گھنٹے نیند اور آرام کے اور بقیہ سواستہ گھنٹے بیداری کے بخلا
اسکے ڈھائی تین ہزار کے تاریخی دور میں صرف تین چار مختصر اور اندھا
اور فکری بیداری کے گزرے ہیں ورنہ اور زمانوں میں عقل و فکر مخواب
رہی ہے۔ اور انسان گویا کا پوس کے مریض کی طرح نیند میں یا شرابی
مستواؤں کی طرح چھوٹک میں کام کرتا رہا ہے یعنی دماغ خفتہ اور
تقریباً مغل اور جسم کام پر لگا ہوا اور مشغول۔ تاریخی زمانے میں فکری
بیداری کا پہلا دور کوئی کچھ سو سال قبل مسیح سے دو ڈھائی سو سال قبل
مسیح تک ہے۔ اس میں چار سو برسوں کے دور میں یونان سے لیکر یونان تک
ہر جگہ عظیم الشان مفکرین پیدا ہوئے اور دنیا کے فکر و عقل میں طوفان
برپا رہا۔ پرانی ذہنیتیں اور فکری تعمیریں متزلزل ہو گئیں اور ایک نیا
ذہنی خاکہ اور نیزنگ رفتہ رفتہ رنگ بکرتا اور مرعہ ہوتا گیا اس میں
چار سو برس کے انقلابی دور کے بعد کوئی ڈیڑھ ہزار سال تک ایک نیند
اور غوطہ کا زمانہ رہا۔ اس لائبہ وقفے میں ایک مرتب شدہ ذہنی اور
فکری شاہ راہ پر انسان کا فرنی کرتا رہا۔ تقلید بہت زیادہ اور اختراع
و اجتہاد بقدر کم۔ کوئی ڈیڑھ ہزار سال کی غوطہ کے بعد کچھ عقل خفتہ بیدار

ہوئی اور سو ڈیڑھ سو سال زور و شور کے کام کر کے ماند پڑ گئی۔ آخری
 بیداری کا دور تقریباً ٹھیک ایک سو سال قبل طواروں کی تصانیف
 کی طباعت کے ساتھ شروع ہوا۔ اور ہنوز پورے جوش و خروش رہے۔
 خاص جمالیات کے نقطہ نگاہ سے ان ادوار میں تھوڑا سا دو بدل بھی ممکن
 ہے۔ مگر بیداری اور خواب کی کیفیتیں مساوی اور متوازی ہیں۔ اور
 اس عام صورت حال کے علاوہ گاہ گاہ اور خال خال بعض مقامی
 اور نسلی بیداریوں کی بھی مثالیں ہیں۔ مثلاً ہندوستان میں گپتاؤ
 کے زمانے میں۔ یا عرب میں نویں اور دسویں صدی عیسوی میں۔

بیداری سے مراد اختراع ایجاد اور اجتہاد کا زمانہ ہے۔ اور
 نیند سے مراد تقلید و روایت پرستی کا۔ مگر یہ تمام الفاظ اضافی ہیں۔
 نہ موجد اور مجتہد روایات سے سرتا سر بے نیاز ہو جاتا ہے اور نہ
 مقلد اور روایت پرست اجتہاد کی ضرورت کا سراسر منکر۔ اختراع
 ایجاد اور اجتہاد کوئی مطلق قدریں نہیں، ایجاد اور اجتہاد خلا
 میں نہ پذیر نہیں ہوتا۔ اُس کی بنیاد ہوا پر نہیں ہوتی۔ یہ ہمیشہ ماقبل سے مربوط
 ہوتا ہے۔ ماقبل پر مبنی ہوتا ہے۔ اُسی میں ترمیم و تنسیخ کا نام ہے۔ اُسی کی
 نئی طرح سے ترتیب و تنظیم ہوتی ہے۔ ہوا زیادہ پرانا ہوتا ہے۔ اُسی کو
 اور او طرح مرکب و مربوط کرتے ہیں۔ اس میں جو خامیاں اور خرابیاں ہوتی
 ہیں اُن کی اصلاح کر دیتے ہیں۔ اُسی میں جو عناصر مضمر اور ستور ہوتے
 ہیں اُن کو ظاہر اور عیاں کر دیتے ہیں۔ انھیں سے نئے تنبیج ماخوذ کرتے
 ہیں۔ اور ترمیم و تنسیخ، ترتیب و تنظیم، اور ماخوذات و استخراجات کو عمل میں
 لا کر پرانے کو نیا رنگ دیدیتے ہیں۔ اور ان نئی راہ پر لگا دیتے ہیں نئی اس

معنی میں کہ وہ پرانے پروردہ تھی۔ اُس کے بس کی نہ تھی۔ جب سوڈ ٹریرسوں میں ایسا ہو جکتا تو ظاہر ہے کہ تمیم و تسخ، ترتیب و تنظیم اور اخذ و استخراج کا دروازہ کھوڑے دنوں کیلئے بند ہو جاتا ہے۔ اختراع، ایجاد و اجتہاد کی رفتار سست پڑ جاتی ہے۔ اور رفتہ رفتہ تقلید و روایت پرستی اسکی جگہ لے لیتی ہے۔ یہاں تک کہ پھر اسکی بھی خامیاں اور خرابیاں مضمحل سے اظہار اور پنہاں سے عیاں ہونے لگتی ہیں۔ اور پھر اختراع، ایجاد اور اجتہاد کا دروازہ کھل جاتا ہے۔ پرانے کے نئے کل سے بیٹھنے میں ظاہر ہے کہ دو باتیں ساتھ ساتھ ہونگی۔ دو دھارے ساتھ ساتھ چلیں گے۔ ایک تخریب یعنی تسخ و رد کا۔ اور ایک تعمیر یعنی ترتیب و تنظیم کا۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ فسوخ اور مردود کے کبھی کچھ نام لیوا باقی رہ جائیں گے جو اُس کے تسخ و رد کا ماتم کریں گے۔ خود مردود کی بنیادوں کو مردود ٹھہرائیں گے۔ اور نئی ترتیب و تنظیم کی خوبی کو نہ پہچان سکیں گے۔ اور خال خال ایسا بھی ہو گا کہ خود تسخ و رد ہی بے سر غلط ہو گا یا نئی ترتیب و تنظیم خامیوں سے منزہ نہ ہوگی۔ اب اگر بیداری اور انقلاب سے اسی طرح کا ایک دور مراد لیں اور اُس کو اس کی داخلی ترکیب اور کیفیات کے اعتبار سے بیان کریں تو نظم و تسخ کی دو گونہ سرگرمیوں، تخریب و تعمیر کے متوازی دھاریوں، اور عاصرین کی تائید و اختلافات کے متضاد رد عملوں کو دیکھ کر کہہ سکتے ہیں کہ یہ بیداری کے ادوار طوفانی، سیلابی اور سیلابی ہوتے ہیں۔ قدریں نامشکل اور نامقرر ہوتی ہیں۔ ہر طرح کی قدریں دیگ پر چڑھی ہوتی ہیں۔ تمام قدریں سیلاب ساں اور سیلاب ہو جاتی ہیں۔ ایک تیز زوہتی ہوتی ہے اور سرشے کو بہا لے لے جاتی ہے۔ کوئی منزل مقصود صاف نظروں میں نہیں ہوتی۔ قدامت پسند آہ و

واویلہ سے کان پھاڑے ڈالتے ہیں۔ آنکھیں بند، ہاتھ آسمان کی طرف، اور لب پر دعائیں، نالے اور گالیاں۔ اور جدت پسند فریاد کا تیشہ لئے موجود نظام کو کوہ الوند سمجھ کر اُسکے کھود پھینکنے میں مست۔ چنانچہ فرینکو جرمن وار کے بعد یعنی کچھ اوپر اسی سال قبل، جدید ترین فکری طوفان سرزمین جمالیات میں پہونچا اور منہ زور پورے زور شور سے بہہ رہا ہے۔ اسکی انتہائی صورت تو غالباً مصوری، نقاشی اور موسیقی میں نظر آتی ہے۔ مگر اور شعبے مثلاً ادب اور مہندی بھی کافی حد سے زیادہ متاثر ہیں۔

یلمہ شاہد پرانے مذاق کے نقاد تھیں جو اس وغیرہ کی بے ربط نفسیاتی تصویر کشی کو کم نہ مانتیں۔ اور اس طرح کے بے ربط تخلیقی تجربوں کو انتہائی ہی کی فہرست میں رکھیں۔ مگر اس طوفان کا اصلی نو طرہ مصوری، نقاشی اور موسیقی پر ہے۔ پکاسو اور پھگل کی تصاویر، تصاویر نہیں معلوم ہوتیں بلکہ اور بار بار کے بت، بت نہیں معلوم ہوتے اور اسٹروفسکی اور پروکوفیف کے نغمات، نغمات نہیں معلوم ہوتے۔

ایک طرف قصیدہ خانوں کا پڑا ہے۔ دوسری طرف، بھوگو پونکا۔ انقلابی بت شکن گسی قدیم بت کو اپنے نئے خدا کا حریف اور مقابل ماننے کے روادار ہی نہیں۔ اور روایتی قدامت پرست نئی قدروں میں کوئی حسن و خوبی پاتے ہی نہیں جو قابل قبول ہو اور ان کی محبوب قدروں کو کل نعم البدل ہو۔ اور دونوں ہیروں کے نغمہ شادی اور ”نوحہ غم“ کے تھنگا سٹوٹ کے ”گھر کی رونق“ چکا چوندھ ہو رہی ہے۔ کیونکہ آرٹ کو جو قبول ان دنوں ہے کبھی بیشتر میسر نہ ہوا تھا۔ اور انکا جتنا ہرچہ اور رواج عام رائج ہے وہ تاریخ فنون میں بے نظیر ہے۔ مگر آرٹ کے اس قبول عام اور

روح ہی میں یہ بات مضمون ہے کہ قصیدہ خواں اور ہجو گو دونوں میں زیادہ
 افراد "معذور" قسم کے ہوں۔ نہ ہر شخص میں اتنا ضبط، تحمل، مال بینی اور
 خود اعتمادی ہے جو اپنے کو ایک سیلِ رواں میں بہہ جانے سے اور طوفان
 میں اڑ جانے سے محفوظ رکھ سکے۔ اور نہ ہر شخص کی نظر میں اتنا بلوغ ہی
 کہ نا آشنا غصے کے حسن نہاں تنگ ہو بیچ جائے۔ اور ایک نابالوس
 نقاب کو بھید کر حسن کو عیاں دیکھ لے کسی نئی قدر کے حسن و بیج تنگ
 رسائی ہر شخص کا کام نہیں۔ مگر تائید شاہد ہے کہ اکثر اختراعات و بدائع
 وضع ہونے کے زمانے میں نامقبول یا غایت مردود رہتے ہیں مگر رفتہ رفتہ
 جوں جوں معارفِ مکتبی گئی وہ قدیم کے مقبول دائرے میں داخل ہو گئے
 پکاسو، اسٹرانسکی اور مورسے اختراعات و بدائع خواہ معارفِ
 کی کسی منزل پر ہوں اور بادی النظر میں پرانے عملوں سے کسی قدر مختلف
 نظر آتے ہوں مگر اس معارف اور ظاہر تخیالیت کی بنیاد محض اُس قسم
 کے نظم و نسق، ترتیب و تنظیم، اور ماحوذات و استخرجات پر ہے جو ہمیشہ
 ایک بیداری کے دور میں ہوتے آئے ہیں۔ انہوں نے اجزائے عمل کے
 اجزاء کی مروجہ جستجو، ربطوں، ترکیبوں، اور ہارمونی کو برقرار رکھنا اپنے
 لئے ضروری قرار نہیں دیا۔ ان کے خطوط و اجسام کی رد میں "اور ہیں۔
 اجزاء کو اور طرح ربط دیا ہے۔ اُن کو اور طرح ملا یا ہے۔ اور طرح مرکب
 کیا ہے۔ یا بعض کی اہمیت گھٹا دی ہے۔ یعنی عمل میں اُس کا اتنا بجا
 نہیں رکھتے جتنا وہ ایسا رکھنا چاہتے تھے۔ یا متعدد اجزاء میں کسی ایک
 چلنے کے ہیں۔ اور دوسروں کو گویا نظر انداز کر دیا ہے۔ مثلاً روشنی کے
 نیچے رنگ کی تکی میل کا خیال اٹھا دیا۔ عمل کی وحدت کو معرضِ خطر میں

ڈال دیا۔ یا انسان کے اعضا بنانے میں جہانی تناسب کو بالائے طاق رکھ دیا
یا محض خیالی تصورات کو بالکل رمزاً و اکروینا کا فی سمجھا۔ یا وسیلے کی
خصوصیات برقرار رکھنے کو خطوط اور شیب و فراز کو ایک غیر رسمی طریقے پر
کاڑھا وغیرہ وغیرہ۔

اس صورت حال کو ”انقلاب“ تو ضرور کہیں گے۔ مگر اس کو اپنی
یا پہاڑ کہنا فلسفہ کا مسئلہ ہے نہ کہ جمالیات کا۔ کیونکہ خواہ اسٹراوس کی
کسی قدر ناہم آہنگ کرطیان لکائے مگر ناہم آہنگ کڑی تو پہلے بھی ہوتی
کھتی، اور خواہ وہ ”کوڈس“ کو کسی طرح مربوط اور مرکب کرے مگر یہ ٹوٹتی
تو پہلے بھی مستعمل تھے۔ اسی طرح خواہ امپرسیززم والے روشنی کے پیچھے کسی
قدر دیوانے ہوں مگر اس سے صرف رنگ، اور ان کی ترکیب اور ان کے
ملان کا جو رسمی معمول ہے اسکے برقرار نہ رہنے کے سوا اور کوئی فرق نہیں
آتا۔ بلکہ تصویر کی اصل سے مشابہت اور مطابقت اور بڑھ جاتی ہے۔
اسٹراوس کی کی ایسے کاڈس کی ”ہم آغوشی“ جو پہلے ”ہاتف بھی نہ ملائی
تھیں“ اور امپرسیززم کے زیر اثر ”مصوروں کے پیرٹ کا“ کا یا پلٹائی
قرار پائے یا پہاڑ فلسفیانہ نظریات و زاویات نگاہ کے چند سوال پیدا
کر دیتا ہے۔ اولاً تو یہ کہ جو شے ایک وسیع پیمانے پر ایک بہت بڑے علاقہ
میں مروج ہو مگر کسی اور بہت بڑے علاقہ میں نامروج ہو اور پھر اس
علاقہ میں بھی مروج ہو ناشرع ہونے لگے تو اس کی جگہ رواج پذیر یا
کو رانی ٹھہرائیں یا پہاڑ۔ دوسرے یہ کہ جو شے محدود اور مقامی ہی سمجھانے
پر ہی مگر موجود ہو مگر اس سے اور لوگ واقف نہ ہوں اور بعد کو اس کا علم عام
ہو جائے اور اس کا رواج عام ہو جائے اور نہ گما عالمگہ ہو جائے نہ

اس عالمگیری کو کیا ٹھہرائیں گے؟ کسی نسلی اور مقامی قدر کے عالم گیر ہو جانے کو رائی ٹھہرائیں یا بہاڑہ تیسرے یہ کہ جو غنے کسی شے میں مظہر مگر ستور ہوا اور بعد کو کھل کر نمایاں ہو جائے جیسے "ایلزم" میں "رامپر شیزم" تو کیسے مقام پر ہے اور جو کھتے یہ کہ اوکھیں چند اجزا کے ربط و ترکیب سے طرح طرح کے مرکبات تیار کئے جائیں اور ان میں بعضے ایسے بھی ہوں جو رسماء مروجہ نہوں یا ممنوعہ تو انکو کیا کہیں گے۔ اور پانچویں یہ کہ اگر کسی عمل کی تعمیر میں متعدد اجزا استعمال ہوتے ہوں اور ان میں ہر نظر رکھتے ہوں اور بعد کو ایک کے مقابلہ میں اور کو دہادیں تو اس طرح کے عمل کو یعنی جس میں بعض قدریں بہت نمایاں اور بعض بہت دبی ہوں کہاں پر رکھیں گے۔ کیونکہ جو در حاضریہ میں ہوا ہے وہ بس اس قدر ہے۔ مثلاً جہاں یونانی اثر ہو چکا ہی نہیں یا ماند پڑ گیا جیسے ہندو اور بازنطیائی دہاں متعارف اور جہانی پہچانی چیزوں کی شبیہوں کے علاوہ خالص انڈیا اور متدورہ شکلیں بھی بہت تھکے اور مصوری اور پت گری میں ایک رمزی طرز بیان مروج تھا۔ کیونکہ وہ ہیأت گری کو ہیأت سے اہم تر سمجھتے تھے۔ خیال کو صورتوں میں ڈھالتے تھے۔ اور صورت کے کسی شے سے تطابق کا خیال اٹھادیتے تھے، کالی کے ہندوستانی بت اور مریخ کے بازنطیائی نقوش کو لفظ اور احساسات کے نقوش ہیں۔ اشخاص کے نہیں۔ اور آدمی کی صورت گری کی حیثیت سے نظر ہے کہ دونوں غارت ناکامیاب ہیں۔ یونانیوں کا نظریہ ہی اور تھا۔ وہ ہیأت پر گئے۔ اور ہیأت کو مشاہدات کے ساتھ تطابق میں رکھنے کیلئے محض خیالی باتوں کی ہیأت گری کی طرف مائل ہی ہوئے یونان کے

نقش قدم پہننے والوں میں وسطی اور مابعد کے مغربی آرٹ میں رمزی طرز اور
یا تو مروج ہی نہ تھی یا محض نام نہادی تھی۔ انقلابیوں نے اسکو رائج کر دیا۔
اطالوؤں نے یعنی تیرھویں چودھویں اور پندرھویں صدی عوالمی فنکاروں
نے حقیقت سے تطابق رکھنے کے نظریہ کو ملحوظ رکھا۔ رنگ، فصل، شید رنگ
وغیرہ کو کام میں لا کر ایک اثر پیدا کیا۔ انقلابی امپریشنٹ اسی مقصود
کے پھول کھلنے والی روشنی اور رنگ کو اور طرح استعمال کرنے لگے اور روشنی
کی دلکشی سے غلو میں رنگ کے ملائد وغیرہ کے رسمی تصورات کی طرف
بے رخی برتنے لگے۔ اسے امپریشنزم، "واسے لکچر اور ردھنے نکلے انھوں نے
رسمی قدروں کی طرف بے اعتنائی اور بڑھادی۔ وہ روشنی کے نہیں اپنے
مدعا کے دوانے تھے۔ ان کو اپنا "اظہار" اپنا بیان حسن طبیعت، منظور
تھا۔ عام الزم کہ ان کے اظہار کے مفہوم تک کوئی پہونچے یا نہ پہونچے
انھوں نے اظہار مدعا کی خاطر سریع الفہمی یعنی کسی اصل سے تطابق کے
معیار کو بہت ڈھینکا کر دیا۔ اور اس منزل تک پہونچ جانے کے بعد
یعنی کسی خارجی شے سے تطابق کا معیار ڈھینکا کر دینے کے بعد خود مدعا
ہی کا سرشمیم تحت اشہور میں منتقل کر دینا چندان مشکل نہ تھا یعنی اب
عالم شہود نہیں بلکہ تحت اشہور موضوع فن ہو گیا اور اس پر عالمی
جنگ کے تاثرات نے یورپ میں وہ اثر ڈالا تھا کہ اس اثر کا بیان
رمزی اشارات کے سوا شاید اور کسی ذریعہ ممکن ہی نہ تھا۔ اور تحت اشہور
عناصر کے آرٹ کا سرشمیم ہو جانے میں رمزیت کا زور بڑھانا اثر بڑھاتا
رمزیت سے بالکل دراء ایک اور طرح کہی آتی ہیں اور شاہدہ کے خلاف
ایک تحریک اٹھی جس میں تصویر کسی "شے" کی ہوتی ہی نہیں جو تطابق

اور تشابہہ کا سوال بھی پیدا ہوا۔ تصاویر کا موضوع » شے « یعنی کوئی متعارف چیز ہوتی ہی نہیں۔ موڈل کچھ ہوتا ہی نہیں۔ موڈل اسٹوڈیو سے مفقود ہو گیا اور ذکرہ «، » ہیأت « وغیرہ موضوعات ہو گئے یعنی مجرّد تکنیکی ہیأت کشی۔ غرض ایک رمزی اور ایک ایمیٹرکٹ یعنی تجربہ آرت کی رائے میل پڑی۔ اور اس پطرہ پہ ہوا کہ آرت کی عام قدر دانی نے فنکار کو مرنی اور سرپرست کی منت کشی سے آزادی دیدی یعنی زمانے نے موضوع اور طرز ادا کا انتخاب خود فنکار ہی کو سونپ دیا۔ ظاہر ہے کہ ایک آزاد خود مختار فنکار جو اپنے موضوع اور طرز ادا دونوں کے انتخاب میں آزاد ہو روایات کی پابندی میں بہت سخت ہو گا۔ چنانچہ یہی ہوا طرح طرح کی طریز وضع ہونے لگیں اور انواع و اقسام تجربات نے روایات کی لگام اور بھی دھیلی کر دی۔ کیونکہ یہ روایات ایک خود مختار فن کار اور ایک بے لوث فنکار کی تھیں ہی نہیں۔ یورپ میں آرت کبھی آزاد رہا ہی نہ تھا اور وہ ہمیشہ ایک نہ ایک غیر جالیاتی بزو سے متاثر ہوتا رہا تھا۔ وہاں چین اور ہندوستان وغیرہ کی طرح آزاد آرت تقریباً نابود تھا۔ موضوعات سرپرست کے دیئے ہوتے تھے۔ خواہ وہ کلیسا ہو اور کلیسا کیسے بہت اور تصویریں بنوائے، خواہ وہ کوئی کامیورس ہو اور اعتقاد مذہبی موضوعات پیدا یا خواہ یوہوب اور ملک التجار دونوں کے دونوں شان و شکوہ اور حلال کی نمود کا ذریعہ فنکار کو بنا کر اپنا ذوق پورا کرے۔ دونوں صورتوں میں ایک ناجا لیاقتی عنصر داخل ہوتا تھا۔ اور فن اس ناجا لیاقتی عنصر سے آلودہ ہوتا تھا۔ مثلاً کبھی تقدس کی غیبت نے شکل بگڑا دی، کبھی امارت کی نمود بے ہنگام جزیات کی طرف لے گئی، کبھی شان و شکوہ کی نمود نے پیمانہ بگاڑ

دیا۔ اور عمل غیر متوازن طور پر وسیع یا بھاری یا تفصیلی ہو گیا۔ کبھی بے طبعی جگہ نے ظاہری صورت بگاڑ دی۔ مثلاً آلٹر کے ایک ایسے گوشے میں تصویر بنانی پڑی جو بالکل بے موقع پڑتا ہو۔ اور کبھی متضاد تقاضوں کی تعمیل نے ایسی ہیئات طرزی پیدا کی جو متضاد تقاضوں کی تعمیل ہونے کی وجہ سے دراصل ناممکن تھی۔ مثلاً حجم، معمومی، سہرہ دی وغیرہ کی ہیئات نہیں بنائی جاسکتی جو کسی خارجی اہل تہ تطابق رکھتی ہو۔ مگر یونانی فن جس کا یورپ پر بڑا اثر تھا وہ اس طرح کے تطابق کو ناگزیر قرار دیتا تھا۔ اور فن نگاروں سے مراد ایسی ہیئات کاری تھی جو مشاہدات عالم سے تطابق رکھتی ہو۔ ظاہر ہے کہ ایک غم و غماز فنکار اپنے اس طرح دوسرے کی مرضی نہیں سمجھوٹ دے سکتا تھا۔ اور وہ غوغاات کے انتخاب اور طرز ادا میں لہجہ کو اس طرح کی روایات و رسوم کا پابند نہیں مان سکتا تھا۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ انیسویں صدی کے آخری ربع میں یا بیسویں صدی کے بالکل اوائل میں جن تصورات، نظریات اور تحریکات کے تحت فن بننے لگا اُس سے جو عمل وجود میں آئے گا وہ اس طرح کا نہیں ہو سکتا جس طرح اطالویوں اور ڈچوں یا عامتہ مغربی یورپ والوں کا ہوتا تھا۔ اور جو خود ایک مرمت شدہ یونانی اصل کا علمبردار تھا۔

اصلاً پوچھئے تو یونانی فن بھی ایک رمزی فن تھا اور اس کی روایات بھی ایک بنیادی تصور کی نقش بندی کی کوششوں کی علی ترکیبیں تھیں۔ مگر یونانی مزاج ایک عجیب مزاج تھا۔ وہ خیالی تصورات کی نقشہ نگاری طرف توجہ تو ضرور مگر اُس نے خود ان تصورات کا ماخذ مشاہدات کو نظر انداز کیا۔ اُس نے اسکو تخیل کو نہیں سونپ دیا۔ چینی اور ہندوستانی فنکار کا تخیل وضع ہیئات میں قطعی آزاد تھا۔ اُس کو خود اپنے ذوق جمال کے سوا کسی

اور کو مطمئن نہیں کرنا ہوتا تھا، مگر یونانیوں نے تخیل کو ہیأت گری کیلئے ایک مڈل بھی دیدیا تخیل کو ایک آزاد ہیأت گری کے بجائے ایک تجریدی اور انتزاعی ہیأت گری پر مامور کیا۔ یعنی وضع کردہ ہیأت سی ہو جو لاکھوں منفرد مثالوں سے ماخوذ ہو، سب کا لب لباب ہو سب کی مشترک قدروں کی حامل ہو۔ یعنی موضوع ہیأت ایسی ہو کہ ایک خارجی وجود سے تعلق رکھتی ہو، ہو بہو کسی کی نقل ہو۔ اور کچھ انہوں نے کچھ مہندی اور ریاضیاتی تصورات سے کام لیکر ایک مثالی حسن کی تخیل اور معیار مرتب کیا۔ یہ معیاری مڈل دراصل تو محض ایک رمزی شے تھی۔ مگر اُس کی رمزیت میں اصل سے ایک قرب اور اصل کا ایک رنگ تھا جو اُس کو مشہودات سے قریب لا کر اور اُس سے مماثلت پیدا کر کے ابھی رمزیت میں بھی اصل کا رنگ بھردیتا تھا اور اُس کو بالکل اجنبی نہ بنجاتا دیتا تھا۔ لطالیہ والوں نے حسن کی یہ رمزی تخیل قائم رکھی۔ ان کا خیال بھی "حسین" اس معنی میں ہوتا تھا کہ ایک صورتہ مثالی قدر کا حامل ہو تھا۔ اکثر ادوں کا کمپوزیشن بھی بالکل مہندی سی ہوتا تھا اور انسانی اعضا اور دیو مالائی یا مذہبی تصورات کے ساتھ تار تار لے لیں وہ رمزیت میں اس حد سے آگے نہ بڑھے کہ کل مشاہدات سے بے لاگ ہو جائے۔ اور زمان و ماحول کے تقاضوں کے آگے انتظار موضوعات میں سے پانچ سے کہ وہ عام فہم ہیں۔ غرض نام فہم موضوعات، عام مشاہدات سے ملتی جلتی جسامتیں ہیں اور اقلیدسی کمپوزیشن کی بنا پر ایک فن اور فنکاری مروج تھی آپ یونان و رافیل، میکائیل اینجلو، پیگین، رمبران، روبنس کسی کی ایک تصویر کا مطالعہ کیجئے۔ تصویر ہمیشہ سی جانی پہچانی، متعارف اور معلومہ شے کی

ہوگی۔ آپ دیکھنے کے بعد اسکو کسی ناستہ اور معلومہ "فئے" سے تطابق دے سکیں گے۔ جانی بوجھی کے علاوہ یہ اکثر اک "مقتدرہ" اور "اہم" قدر کی حالت ہوگی۔ زیادہ تر تو دیوانائی، کسی اہم واقعہ، یا اہم شخصیت کی اور گاہے بعض روزمرہ کے واقعات، مشاہدات و حوادث کی جو روزمرہ کی زندگی کی زمانی اور عکاسی کی حیثیت سے ایک قدر رو قیمت رکھتے ہیں۔ اور اس میں خطوط، روشنی اور فصل وغیرہ کی ترتیت ایسی ہوگی جو اُس میں خارجی اشیا و حالات سے ایک کشابہہ اور مماثلت بھرے۔ اور فنکار کی تکنیک محض یہ فرض انجام دے رہی ہوگی کہ موضوع کو موثر بنا کر آپ کے سامنے پیش کر دے۔ فن کار کے لئے اسکے علاوہ تکنیک کی کوئی اہمیت بلکہ مقصد نہیں۔ وہ محض ایک آلہ کار تھی جس کا آلہ کار ہونے کے علاوہ اپنی کوئی قدر و قیمت نہیں۔ اب اس سر پر الفہم ہوتی، شناختی شکل کو جو ایک خاص قسم کی فضا میں ایک خاص فصل پر دکھی ہوئی ہے کسی انتہا پسند جدید فنکار کے عمل کے قبل میں رکھ دیکھئے۔ مثلاً پکا سو، بھانڈ، مور، اور بار بار عملوں کا مطالعہ کیجئے۔ ساری تصویریں کوئی ایسی شے ہی نہیں جسکو آپ کسی معلومہ شے سے منسوب کریں جس کو اصل سے تطابق اور غیر تطابق کی معیار پر تول سکیں تصویریں آپس میں نظریں ایک دم دھنسی ہوئی، روشنی کی تقسیم ایسی جیسی آپ نے کبھی دیکھی نہیں، اور رنگ اس طرح سے جیسے لڑکوں کے کھیل کی چیمبلیں ہوں۔ اور اس پڑہ یہ کہ موضوع مذکور ہی نہیں، یا ایسا موضوع مذکور ہے جس سے آپ مشہود کو کسی طرح مربوط ہی نہیں کر سکتے۔ مثلاً پردے پر سامنے ایک عجیب الخلق ہوا ہے جس کے

مختلف اعضا مختلف جانوروں کے ہیں۔ سر مور کا، گردن بارہ سگھے
 کی، تھوکتھن کی جگہ چھوٹی مٹی ایک گلاب کی کھلی، اور موضوع کی جگہ پس
 کی کسی حسین رقاصہ کا نام۔ اب آپ تصویر کو بے منہنگام اور بے ربط
 سمجھ کر جو ادھر ادھر بھاگتے ہیں تو واہ واہ کی صدا سے فضا گونج رہی ہے۔
 ”بھئی بکا سو ہی کا کام تھا۔ اور گردن فہمی کی آنتہا ہو گئی۔ کجخت لیونڈ
 کی بھی قدرت نے یہ آنکھ نہ دی کہ مونا لیزا کا گردن اس طرح دیکھ سکتا ہو
 نہ اُس کا تخیل ہی ہیأت کاری میں یہ طرزِ ادا وضع کر سکا۔“

مگر غور سے دیکھئے تو شبیہ کی عجیب الخفقتی اور بے ربطی صرف طرزِ ادا
 ہی کی وجہ سے ہے۔ یعنی تصویر میں جو طرزِ تحریرِ ادائیگی مطلب کی مروج
 ہے اُس طرزِ تحریر میں مرقومہ عبارت یعنی ”تصویر“ کھدی، نامربط اور
 بے مفہوم معلوم ہوتی ہے۔ ورنہ اگر اسی مصور نے عبارت کو ادبی طرزِ
 تحریر میں منتقل کر دیکھے تو ادبی عبارت بے ربط اور بے مفہوم نہیں معلوم
 ہوتی۔ کیونکہ رقاصہ کی لفظی تصویر کھدی۔ نامربط اور بے معنی نہیں۔
 ”گردن ہرن جیسی، لب گلاب کا غنچہ، اور سر زہرا عرواح حسن کا نشہ۔“ عرض
 مصوری کو رمزی اور نمائشی کر دیا ہے۔ یعنی مصور نے طرزِ ادا میں شبیہ
 اور استعارات کو مروج کر دیا ہے۔ اور جو نمائشیت اور رمزیہ صورت
 طرزِ ادا میں مروج نہیں بلکہ اُس کے مطابق اور تشابہ کے اصول کے منافی
 ہے اس میں سے یہ طرزِ ادا عامۃً سمجھ سے بالاتر اور موردِ غتاب ہے مصلو
 عالم شہود کا نمائشی اور رمزی یا شبیہ و استعارات میں بیان نہیں کیا۔
 وہ اُس کی نقل اتا دتا ہے جیسا وہ ہے ویسا ہی دکھاتا ہے۔ اُس کا
 سارا فن اور ساری روایت یہی ہے کہ عمل کو اصل سے ملا دے۔ اصل

کا دھوکا دیدے۔ آدمی کے سر کی جگہ مور کا سر بنا کر ”سر میں غرور حسن کا نشہ“ کا مفہوم ادا کرنے کی ترکیب مروجہ اصطلاح میں ”مصور ی“ نہیں مانی جاتی۔ گو یہ درست ہے کہ مصوری کی طرز ادا میں یہ مفہوم ادا ہی نہیں ہو سکتا۔ ”سر میں غرور حسن کا نشہ“ کوئی محسوسہ نشہ ہی نہیں جو تصویر میں بیان ہو سکے۔ مگر کیا مصور اسکے ادا کرنے کی کوئی طرز اختراع کرنے کا حق نہیں رکھتا؟ وہ اپنے موضوعات کی تائید میں خود اپنے تحت الشعور کی دنیا میں قدم نہیں مار سکتا؟ اور کسی غیر کی تصدیق کرنے میں اس کی نفسیاتی تحلیل نہیں کر سکتا؟ بلکہ یہ کہنے کہ کیا جس حد تک اس طرح کا نفسیاتی مطالعہ مرثیہ کھاتا اس سے کچھ اور آگے قدم نہیں نکال سکتا؟ نہیں کہا جا سکتا کہ موضوعات کی ان توسیعات میں، اور ان توسیعات کے مصوری میں ادا کرنے کے لئے اس کی طرز ادا میں جو اختراعات ہو گئے ہیں ان میں مقبول کا مادہ کہاں تک مضمر ہے۔ اور یہ موضوعات و اختراعات مانوس ہو کر مقبول ہو جائیگے یا ان میں اور مصوری میں اس قدر بعد اور تخالف ہے کہ یہ نگاہ مستطابق نہیں ہو کر رہ جائیں گے۔ فیصلہ وقت کے ہاتھ ہے یعنی کڑوروں آدمیوں کے ایک کافی عرصے تک نجات و شہرہ رجحان پر۔ مگر دوبار بدیہی ہیں۔ ایک تو یہ کہ یہ اس راستے پر نہیں جس پر مغربی مصوری ڈھانی ہزار برسوں سے چل رہی تھی یعنی یہ شبہہ کشی نہیں۔ اور دوسرے یہ کہ یہ ”عرفی“ معنی میں حسین نہیں یعنی اس معنی میں حسین نہیں جو یونانی مفہوم حسن سے ماخوذ ہو۔ مگر ساتھ ہی ساتھ یہ دو باتیں بھی اسی قدر بدیہی ہیں کہ دنیا کے فنون میں اب وہی ایک شاہراہ نہیں جو یونانیوں

نے ڈھائی ہزار سال قبل کھولی تھی۔ اور کبھی شاہراہیں ہیں اور ان شاہراہوں پر اس سمت چلنے کے سامنے پوسٹ بھرے پڑے ہیں اور دوسرے یہ کہ یونانی اصطلاح میں ”ناحسین“ ہونے کے باوجود بعض قہائی اور نسلی قانون نے دل اڑایا ہے اور مقبول ہو گئے ہیں۔

موضوع اور طرز ادا سے درگزر دوسری بات جو اسی قدر مردود، مورد عتاب اور بیخار کا سامان بن گئی ہے وہ یہ ہے کہ بعض فنکاروں نے کسی ایک قدر مثلاً روشنی، خطوط کے روم، یا جسامتوں کے توازن و تناسب ہی کو موضوع بنا ڈالا ہے۔ اور اور تمام قدروں کو بالائے طاق رکھ دیا ہے۔ روایتاً روشنی، نظام خطوط یا جسامتوں کا توازن محض ایک تکنیکی قدر تھی جو ”بیہوش“ آثار نے میں خود ایک جزو لاینفک کے طور پر درمیان میں آجاتی تھی۔ ہر تصویر چند اقلیتی شکلوں، چند سیدھے، پیڑھے، آڑے خطوط کے سوا اور کچھ نہیں۔ اور خطوط کے ملاپ سے کچھ نہ کچھ شکل ضرور ہی پیدا ہو جائے گی۔ اب یہ خطوط اور ان سے بنے ہوئے دائرے اور قوس اور مربع اگر رنگین روشنائی سے نئے جائیں یا بھر دئے جائیں تو رنگوں کا ایک ڈیزائن اور پٹن کھڑا ہو جائے گا۔ پہلے اس طرح کے جزئیات صرف ایک عمل کے جزو کے طور پر آجاتے تھے۔ عمل شے عمل کا موضوع مثلاً ”غروب آفتاب“ یا ”چاندنی رات“ یا اس قسم کی کوئی شے ہوتی تھی۔ موجودہ مصوروں نے ”شے“ کو پردے سے باہر ڈھکیل دیا۔ اور صرف شکلوں کو پکڑ لیا۔ یا توازن کو پکڑ لیا۔ یا روشنی کو پکڑ لیا۔ اور اس پکڑے ہوئے جزو کے سوا اور کوئی بالکل ہی نکال چھوڑا۔ یا صرف یہی سادہ داخل دید یا مثلاً پردے پر صرف دو تین مثیلیں اور دو

ایک دائرے بنے ہوئے ہیں۔ اس کے سوا اور کچھ نہیں۔ مگر ان جسماتوں میں ایک لطیف توازن ہے۔ یا ان کی اقامت میں ایک عجیب روم ہے۔ یا ان کے آپس میں اغل بغل واقع ہونے سے رنگ کی ایک عجیب بہار کھل رہی ہے۔ غرض چند بے مفہوم دائرے اور مثلثیں وہ لطف پیدا کر رہے ہیں جو ایک تصور بلکہ ایک بھول اور چین کا تختہ یا خفق کے دیکھنے سے ابھرتا۔ ان میں تمام تکنیکی قدریں بڑی خوش اصولی سے منہوت ہیں۔ اور چونکہ عمل انھیں قدروں یا ان میں سے کسی ایک یا دو کے مشہود بنانے ہی کیلئے وضع کیا گیا ہے اس لئے جہاں تک کہ اس قدر بقدر و کما تعلق ہے وہ تمام و کمال جلوہ گر ہے۔ اور ظاہر ہے کہ تمام قدریں اس طرز میں زیادہ کامیابی سے دکھائی جاسکتی ہیں۔ کیونکہ یہاں پر توازن، مثلثیں، اور قوس و مربع اور ان کی رنگ پرستی اسی کے دکھانے کے لئے یکجا ہی ہے۔ اگر آدمی کی شبیہ بنائی جائے یا کوئی لینڈ اسکیپ بنایا جائے تو کھلنا اس طرح کے ترشے ہوئے دائرے، قوسین اور مثلثیں اور جگہ کے اعتبار سے اتنے موزوں فصل پر، اور جسماتوں کے اعتبار سے آپس میں اس قدر متناسب، اور متوازن کے اعتبار سے اس قدر متوازن، یا رنگ کے اعتبار سے اتنے ہم آہنگ، یا روشنی اور تاریکی و سایہ کے اعتبار سے اس قدر مرتبہ کہاں سے کہا کئے جاسکتے ہیں۔ آنکھوں کی حد میانی فصیلیں مقرر ہیں، مثلثیں مقرر ہیں۔ ایک آنکھ کو ایک طرح کی روشنی میں رکھنے کے بعد دوسری کی ایک بہت محدود ہی پیمانے پر مدد جاسکتی ہے۔ علیٰ ہذا القیاس جسماتوں کی جگہیں، ان کی جائے وقوع، انکانشیب فراز اور مجموعی شکل کا خاکہ قدر تا مرتبہ ہے اور کوئی مجوزہ نقطہ آغاز سے

چلنے کے بعد بہت محو و دبیا نے پر متوجہ ہو سکتا ہے۔ بغرض آدمی کی تصویر اتارنے میں محض تکنیکی بہار نہیں دکھائی جا سکتی۔ یعنی بہت محو و دائرے کے اندر دکھائی جا سکتی ہے۔ اور وہ محض تکنیکی مظاہر نہیں مبدل نہیں کر دی جا سکتی۔ منجھک تکنیکی بہار دکھانے کیلئے، یعنی بجز بہار کے اور کچھ نہ دکھانے کیلئے تصویر اور بت کا شبہا بہت برداری کے بوجھ سے آزاد ہو جانا اور اس بار کو فن کے کندھوں سے اتار چھیننا لازم تھا۔ اور وہ اب ہو گیا۔ تصویریں اور مجسمے کسی شے کے نہیں بہت وہ محو ہوتے ہیں، البیسٹریٹ، ہوتے ہیں۔ یا پھر فنکار کے تحت الشعاع کے عناصر کے رمزی اشارات ہوتے ہیں۔ یا سنگ اور دھات یا اور مادی و مسائل کی خصوصیات کے مظاہرات ہوتے ہیں۔ مثلاً مور کا سنگی بت وہ ہوتا ہے جو کسی پتھر کا کوئی ٹکڑا آدمی یا گھوڑے کی شکل میں مبدل ہو جانے پر ہوتا۔ وہ دراصل آدمی یا گھوڑے کا بت نہیں ہوتا۔ وہ سنگ اور دھات کا بت ہوتا ہے۔ اس طرح کے غلوں کے بارے میں یعنی فن کا محض تکنیک کی بہار بنا دینے کے نظریہ و رویہ کے بارے میں بھی نہیں کہا جا سکتا کہ اس کی قسمت میں قسام ازل نے قبول اور مکر کفر رکھی ہے۔

جہاں بات کے طور میں آگ لگ گئی ہے۔ مگر اسکی مثال ایسی ہے جیسی امر اور دوسا کے طوروں میں اکثر لگ جاتی ہے۔ جہاں گھر کی کوئی ماما مالک کا دل اڑا کر ماما سے "ملکینی" بن جاتی ہے۔ پہلی ملکینی کے دعا گو تو اس کو بلا گالی گلوں مان لینے سے رہے۔ اور مقابل کی او سہیلیاں بھی جلی بھنی ہی رہیں گی۔ اور اغلباً محلے یا شہر کے ملووی صاحب

اور پیش امام صاحب اور سرحی بھی ناک کھجوں چڑھائیں گے اصولاً
اس کی کوئی وجہ نہیں دے سکتی کہ ایک چیز جو تاریخی ارتقا میں اتفاقاً اوائل میں
”بیوی“ بن گئی وہ بیوی ہی بنی رہے۔ اور جو ماما ہو وہ تا ابد ماما ہی
رہ جائے۔ یعنی اگر روایتاً ٹیکنک اور وسیلہ شخص ایک ذریعہ اور واسطہ
کھلی تو وہ تا ابد ایسا اضافی مقام نہ بدے۔ اور اس سے تو انکار ممکن
ہی نہیں کہ نئی ملکیتی ٹھسے میں کچھ کم نہیں۔ بلکہ نئے نئے اور بن بھن میں
اور سواستے رات جدید تحریکوں کی پیداوار کو اگر اس طرح کی عینک
چڑھا کر دیکھا جائے تو اس کے خلافتوں، ہوا خواہوں اور مداحوں کی
آنکھوں پر چڑھ گئی ہے تو اس میں ایک خاص سم کا حسن، لطافت اور دلکشی
موجود ہے۔ اور اس حسن، لطافت اور دلکشی کو یہ کہہ کر بیٹھا نہیں قرار دیا
جاسکتا کہ وہ یونانی مذاق سے میل نہیں کھاتا یونانی روایت کے سلسلے
میں نہیں آتا۔ فن کے رخ کو موڑ دیتا ہے۔ تنقیدی معیاروں کی اضافی
مراتب میں تفرقہ ڈال دیتا ہے۔ عوام میں مقبول نہیں ہے۔ عوام کیلئے
قابل فہم نہیں ہے وغیرہ وغیرہ۔ کیونکہ یورپ کی چھوٹی سی دنیا کے
علاوہ یونانی سکالہ میں مروج ہی نہ تھا۔ یونانی روایت کہیں رہنا ہی نہ
کھتی۔ فن کا کوئی ایسا رخ نہ تھا جو تمام عالم کیلئے قبلہ نہ کہا جاسکے۔ مغربی
قدریں نہ مغرب کے باہر کہیں مقبول تھیں اور نہ کہیں سرچ الفہم۔ تو اگر فن
کی دنیا مغرب کے مرادف نہ سمجھی جائے اور روایت کی بنیاد زمانی اور مکانی
اعتبار سے وسیع کر دی جائے تو ان جدید تحریکوں اور ان پیداواروں کو
اتنی اچھی نظر سے اور اس قدر اچھی سمجھ کر دیکھنے کی کوئی وجہ نہیں۔
اعترض یہ ہے کہ یہ رنگ، روشنی اور اقلیدس کا کھیل ہے۔ مگر ایک معنی

میں ہر تصویر اور بت رنگ، روشنی اور اقلیدس کا کھیل ہے کیا ہم اٹالو
 اور فلیش تصویروں میں انھیں قدروں کا مطالعہ نہیں کرتے؟ کیا اٹلے
 کمالات اسی تکنیک میں نہیں بیان کئے جاسکتے جس میں جدید عمل کے
 بیان ہوتے ہیں؟ تو پھر انکو ایک دم کوئی دوسری شے کیوں قرار
 دیدیا جائے؟ جس طرح بعض تخیلہ کوائف ایسے ہو سکتے ہیں کہ متعارف
 اور قابل شناخت صورتوں ہی میں منتقل ہو کر پورا زور اور لطیف
 دکھائیں اسی طرح بعض ایسے بھی ہو سکتے ہیں جو خاص فنی ہیا کو
 اور قدروں ہی میں اپنا حسن منتظر لاسکتے ہیں۔ جدید فنکاروں
 کے سینکڑوں ایسے مطالعے ہیں جو متعارف موضوعات سے علیحدہ
 ہی ہو کر ممکن تھے۔ جو کسی متعارف صورت کے قالب میں ڈھائے ہی
 نہیں جاسکتے۔ اور حقیقت یہ ہے کہ یہ تحریکیں اور طرز و عنوانات ادا
 کافی حد تک اسی احساس کی پیداوار ہیں کہ بہت سے کوائف طرز قدیم
 میں دکھائے ہی نہیں جاسکتے۔ اور پھر شاید یہ بھی ہوا ہو کہ بعض سائنٹفک
 انکشافات نے نئی ایجاد و اختراع کے راستے دکھائے ہوں۔ اور بعض
 سائنٹفک ایجادات نے پرانی راہیں تنگ کر دی ہوں مثلاً کیا کیمبرہ
 کی ایجاد کا فن پر کوئی اثر ہوا ہوگا؟ کیا اس نے شبیہ سازی کو اس
 بات پر مجبور نہ کیا ہوگا کہ فن کارانہ شبیہ سازی کوئی منفرد خصوصیت
 پیمائے؟ اور کیا آواز کے متعلق نئی تحقیقات نے نئے نئے تجربوں کی
 راہیں نہ کھولی ہوں گی؟ کیا تحت الشعور کی طرف رجوع میں ایک
 منفرد خصوصیت کی تلاش کا عنصر بھی دخل نہیں؟ اور کیا ایلٹریکٹ
 آرٹ اور کنپشز میں کیمبرہ سے گریز یا مقابلے کا عنصر نہیں؟۔

اور یہاں پر ایک حد تک، مگر ایک ہی حد تک، یہ بات بھی مانی پڑتی ہے کہ اگر کرتے کے عجیب و گریبان دھجی ہوئے ہوتے صرف زنا رونا و دوا چار دھانگوں میں مبدل ہو جائیں تو ان کو اپنے پرانے نام ”کرتا“ سے کیوں موسوم کیا جائے؟ پکا سوا اور چھا گل کے بنا سے ہوئے بعض عمل اسی مقام کو پہنچ جاتے ہیں۔ اور امیرینہ نم کے بعض غالیوں کا رنگ اور روشنی کے ساتھ ”کھیل“ تقریباً اسی حد کو چھپونے لگتا ہے۔ فنکار اپنی تخلیق میں ضرور آزاد ہے۔ اور اپنے عجوبے، انوکھے اور غیر معمولی تجارب کے اظہار اور اظہار کیلئے طرزیں ایجاد کرنے میں اور اپنے مادی ذرائع اور وسائل کے استعمال کرنے کے طریقوں میں قطعی محکوم نہیں۔ مگر وہ لغت پر متصرف نہیں ہو سکتا۔ وہ دھجیوں کو کرتہ نہیں کہہ سکتا۔ اس طرح سے انتہائی عملوں کو یا تو تنقیداً ناقص قرار دیکر خاکدان میں ڈال دینا ہوگا۔ یا اگر یہ کسی نئے فن کے کامیاب نمونے ہیں تو اس کیلئے لغت میں ایک نیا لفظ بھی بڑھانا ہوگا۔ مگر کیا رہنمائی کی صدیوں تصویروں میں بعض تصویریں، اور شیک کے سونٹوں میں بعض سونٹ، اور میر کی غزلوں میں بعض غزلیں خاکدان میں بھیک دینے کے لائق نہیں؟ غریب پکا سوا اور چھا گل کوئی اتنے بے قسم کے مجرم نہیں خواہ ان کے بعض عمل کسی قدر اچھے ہوں۔

اور دوسرے ایک بہت پیچیدہ اور مرکب شدہ کے سارے یا اکثر اجزائے ترکیبی کی طرف بے نیازی بہت کر صرف ایک یا دو میں غلو کرنا عمل کی افادیت کی نوعیت میں تھقیص اور کمی پیدا کر دیتا ہے۔ بعض لکیر کے فقروں کی طرح یہ کہہ دینا کہ ان میں افادیت کا عنصر کا عدم ہے بذات

خاص ایک بے قسیم کے غلو کی مثال ہے۔ مگر افادیت کی تعمیم میں کمی اور نوعیت میں تجدید و تخصیص ناقابل انکار حقیقت ہے۔

اور کھریہ جذبات سے زیادہ احساس کے پروردہ ہیں۔ اور ایک ایسی شرتِ احساس کے جو پھللا بہٹ اور بے چینی پیدا کر دیتی ہے۔ جو فنکار کو بے قابو اور پھیل کو منتشر کر دیتی ہے۔ یہ متخیلہ شدت احساس سے اس قدر پر اگندہ ہو جاتا ہے کہ احساس کو کسی بدل میں مبدل ہی نہیں کر سکتا۔ بدل کی تخلیق و تعمیر کی زحمت کا تحمل ہی نہیں رکھتا۔ اور صرف رمزی، ایمائی، یا گاہے محض جبلی اشارات و علامات وضع کر کے یا آسودہ ہو جاتا ہے یا آگے بڑھ جاتا ہے۔

مگر نئے اور پرانے، اجتہادی اور روایتی، انقلابی اور مروجہ کا نقطہ تصادم دراصل بہت قدیمی، بنیادی اور اساسی ہے۔ کوئی عارضی اور سطحی تصادم نہیں۔ میں نے اس کو رانی ٹھہرایا ہے۔ اور روئے آب پر ایک ضعیف سی لہر اور چلے کی پیالی کا طوفان بتایا ہے۔ بظاہر یہ دونوں بیانات متضاد معلوم ہوتے ہیں۔ یعنی یہ کہ تصادم بنیادی اور اساسی بھی ہو اور رانی اور خفیف سی لہر اور محض چلے کی پیالی کا طوفان بھی ہو۔ مگر دونوں درست ہیں۔ اور دونوں میں مطلق تضاد و تسخلف نہیں۔ پہلی صورت میں انقلاب، ایک تواریخی واقعہ کی حیثیت سے ذہن میں ہے۔ اور دوسری صورت میں ایک فطری اور اصولی مسئلہ کی حیثیت سے۔ پہلی صورت کے پس منظر میں تمام اصنافِ فنون اور تمام روئے زمین ہے۔ اور دوسرے کے چھوٹی سی مقامی اور نسلی روایتوں کے عالمگیر بنجانے کی جدوجہد ہے۔ اک امکان کے حقیقت میں مبدل ہو جانے کا نام نشیہ۔

پہلی صورت پر یاد دہر کوئی پون صدی کے رجحانات اور انکی نشوونما ہے۔
اور دوسری میں ان رجحانات کی قدیمی داغ بیل ہے۔

اگر تمام اصناف فنون لطیفہ، اور زمان و مکان کا وسیع ترین دائرہ ذہن میں ہو تو "انقلاب" اک تماشائے بے بنیاد اور اک نمودِ بے وجود کی طرح کا فور ہو جاتا ہے۔ اس تمام تماشے کی نمود اور دکھاؤ کا پس منظر محض فنون لطیفہ کے اصناف اور زمان و مکان کے دائروں کی تحدید کی وجہ سے پیدا ہو جاتا ہے یعنی اگر صرف بھری فنون بالخصوص مصوری اور بہت تراشی پیش نظر ہوں۔ اور موسیقی، ہندسی اور ادب وغیرہ پس منظر میں نہوں۔ اور صرف ادھر سات آٹھ صدیوں کے فنون ذہن میں ہوں۔ اور صرف مغربی یورپ نظر کے سامنے ہو۔ ورنہ اور فنون اور زمان و مکان کے پس منظر میں "جدید" نظریات اور ان پر کاربندی کا عنصر اس قدر شہید ہے کہ اس کا ابھار دینے والا اور نمایاں کر دینے والا پس منظر ہی دھندلا اور ماند پڑ جاتا ہے اور اس تماشے کی نمود اور دکھاؤ کے گیلے جسوں پس منظر کی ضرورت ہے اُس کے دھندلا اور ماند پڑتے ہی تماشے کا فور ہو جاتا ہے جس طرح سینما کی تصویریں اپنی نمود گیلے ایک تاریک پس منظر کی مرہون ہیں اور روشن پس منظر پر ناپید ہو جاتی ہیں۔

جس پس منظر میں غم ہو کر یہ تماشہ غائب ہو جائے گا، اور جس کے عدم میں ابھرتے گا اُس کا جا بجا تذکرہ آچکا ہے۔ اُس کو دھرائے کی صورت نہیں۔ مثلاً آپ دیکھ چکے ہیں کہ ادب میں مرزی اور مقلی طرز بیان عام ہے۔ شبیہ اور استعارے بلا تکلف آتے ہیں۔ اور اس طرزِ ادا

سے مطلب غبط نہیں ہو جاتا۔ اور ادب کے علاوہ کبھی مخصوص جانے پر رمزی اور اشاراتی بیان خود نقاشی اور مصوری میں بھی مروج تھا جبکہ مصوروں اور نقاشوں نے تصور اور بہت کی تخلیق و تعبیر میں اس طرزِ ادب کو مروج کر دیا ہے۔ ان دونوں فنوں کی طرزِ ادب اور عبارت آرائی میں یہ عناصر داخل کر لئے ہیں۔ یعنی انھوں نے فقط ایک فن کی بات دوسرے میں رائج کر دی ہے یا صرف ایک مکانی انتقال انجام دیدیا ہے۔ اور اس میں کثرت کر دی ہے۔

اسی طرح محض تکنیک کا کھیل اور زری تکنیکی قدروں کے ساتھ شغف اور انہماک ادب میں ہمیشہ اور ہر جگہ مروج رہا ہے کسی زبان کے ادب اور کسی مقام اور زمانے کی تصانیف میں لفظی کارنگری اور اسکے مظاہرے میں مزے لینے کا تماشہ نامانوس اور غریب نہیں ضائع اور بدائع پر بیان کی اساس قائم کرنا ہر جگہ اور ہمیشہ ایک گردہ کا تہیہ اور عمل رہا ہے۔ اور پھر ادب کے علاوہ ہندسی میں تو دفن کی نمود تکنیکی بہار کے علاوہ اور کوئی صورت ہے ہی کیسا سکتی ہے؟ اس کے نفسیاتی عنصر میں بسط و تکثیف کتنا ہو ہی سکتا ہے؟ وہاں تناسب، توازن، روم، خطوط، حجم اور جسامت کے سوا دھرا کیا ہے؟ اور موسیقی میں بھی اکثر و بیشتر توازن، تناسب، روم، اور ہم آہنگی کے تماشوں کے سوا لطف کی اور کوئی صورت کم ہی پیدا کی جاسکتی ہے۔ جدید کی گنہگار سہی مگر گناہہ ”صغائر“ میں ہے۔ خدا نخواستہ کوئی نیا خدا بنا لینا یعنی شرک و کفر نہیں۔ انھیں نے بہ الفاظ اقبال صرف اور فنون کی طرزِ قفاں، اڑائی ہے۔

تو اس اعتبار سے کہ وہ اور فنون اور اوزمان و مکان کے پس
منظر میں کا فور ہو جاتا ہے اور اپنی سیمیا سی نو دیکھنے صنفی، مکانی
اور زمانی پس منظر کی تحدید کا مریون ہے نئے اور پرانے کا تصادم محض
جائے کی بیالی کا طوفان ہے۔ مگر یہ دراصل ایک اساسی، بنیادی
انٹی اور قریبی اختلاف ہے جس نے زمانی اور ماحولی راکت و رجیم اٹھا کر
معاصر شنگی لباس پہن کر، اور جدید آلات جنگ سے لیس ہو کر نصف
صدی سے کچھ اوپر سے امپریٹنزم، کیونزم، اینسٹرکٹ آرٹ اور
سرریلیزم کے نام سے فرانس کی سرزمین میں سر اٹھایا ہے اور چونکہ
فی زمانہ فرانس مغربی فنون کا کعبہ قبلہ ٹاہے اس لئے ”چو کفر از کعبہ
بہ نیزد کجا مادہ مسلمانی“ کی سی ایک کیفیت یورپ کے فنی دین میں
پیدا ہو گئی ہے۔ اور چونکہ اس زمانے میں بیروس وہ بت طنانہ ہے جس کی
”جو بات تھے کی وہ زمانے میں چل گئی“ کی مصداق ہے اور تمام دنیا
کے شوقین اور طرحدار فن کا راسی کا دم پھرنے میں اس لئے یہ طرزیں
اور روشیں ایک عالمگیر وضع اور رجحان بن گئی ہیں۔ مگر درحقیقت نئی
بوتل میں پرانی شراب“ والا مضمون ہے۔ اور یہ جنگ خمیلہ، متصورہ،
مخلوقہ، منفردہ اور نقلیہ، معلومہ اور حقیقیہ کی ہے یعنی فنون کو کیسا ہو
چاہئے؟ فنون کیا ہیں؟ اور زندگی میں کس ضرورت کو پورا کرتے ہیں؟
یعنی یہ وہی پرانا طوفان ہے جو اپنی خلک بوس بلند ی پر، اپنے منفرد
انداز میں اور اپنی اساسی صورت میں افلاطون نے اٹھایا تھا۔ جو کھائی
ہزار برسوں سے مسلسل چل رہا ہے۔ اور جس میں ابھی مدتوں چلنے سے
سارے آسمان نمایاں ہیں اور جس کو میں نے کہیں اقبال کی زبان میں

”سیتزہ کا رہا ہے ازل سے تا امروز“ کہا ہے۔ غرض نئے اور پرانے
اجتہاد کی اور روایتی کے روپ میں جنگ ان قدروں پر چل رہی ہے
جو ازل سے تا امروز ”سیتزہ“ کا رہیں۔ اور جیسے افلاطون اور ارسطو ایک
دوسرے پر اپنی کمائیں زہ کئے ہیں۔

افلاطون۔ افلاطون تھا۔ اور اپنے تمام اخلاقی سیاسی اور
فلسفیانہ غلو اور انہماک کے باوجود بھی محض ایک سطحی بات پر نہیں جھگڑ
بلکہ سنگتاً تھا۔ اس کا اخلاقی، سیاسی اور فلسفیانہ غلو ایک رنگ میں
عینک سہی جس نے اس کے تماشے کو ایک خاص رنگ میں پچ دیا مگر
اس کی آنکھیں نابینا اور کور نہ تھیں کہ سطحیت کو نہ دیکھ سکتیں اور محض
ایک سطحی جھگڑا بکھر کر دیتیں۔ چنانچہ اس نے جو پہلو لیا تھا وہ تا ابد
ایک عقدہ لائیٹل ہے۔ اور ”انقلاب“ کا روپ بکھر کر معاصر آرٹ کی بنیاد
میں قیامت مچائے ہے۔ بعضوں کا خیال ہے کہ اس نے محض مصلحت
جنگ کی وجہ سے بصری فنون کو محی ذہن یا اور اس جانب سے فنون پر
اپنا دار کیا۔ مگر ڈھائی ہزار برسوں کی عملی صورت حال کے بعد یہ بات
اظہارِ منہ نہیں ہے کہ یہ محض جنگی مصلحت کا مقتضی نہ تھا۔ بلکہ ان
فنون کی اصل و نہاد اور اساس تک پہنچ جانے کا نتیجہ تھا اور ان کی
اساس و اصل و نہاد کو صاف اور عریان دیکھ سکنے کا رد عمل تھا۔ یعنی
مصور کی اور نقاشی جیسے بصری فنون کی اصل و نہاد میں وہ عنصر مضمحل
ہے جس پر وہ معترض تھا۔ یہ اسی اساس پر کھڑے ہی ہیں اور کھڑے
ہی ہو سکتے ہیں جس پر وہ اعتراض عارض ہو جو وہ کرتا تھا۔ اطالوی
اور مغربی یورپ کی فنکاری کی تمام ارتقا اسی سمت میں ہوئی جو اس کے

نقطہ نگاہ سے ملعون حقیر اور رائیگاں تھی۔ یعنی تمثیل گری، کسی شے کی نقل، شبیہ اور مثل اتارنا۔ پس پکٹو، موڈل کرنا، شبیہ و نیماہجم کو مشہود بنانا، یہ سب کی سب محض شبابہت اتارنے کی اور نقل میں اصل کی شان پیدا کر دینے کی کوششیں تھیں۔ اور اسکے سوا ان کا کوئی حقیقی مقصود نہیں۔ یعنی باوجود کچھ اور حیل و فوائد کے اصل جو شے ارتقا کی منزلیں طے کرتی گئی اور ترقی کرتی گئی وہ محض نقالی تھی۔ ایک شے کی نقل اتارنا تھی۔ اور نظری فنون میں نقالی سے کنارہ کش ہونے پر یعنی رمزی یا تشبیہ واستعارے کی سی قدریں رواج دینے میں جو حرکت واقع ہوئی اس کی طرف جہاں پر یہ بیاں ہے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ یعنی کچھ تطابقی اور تشابہہ قائم نہیں رہ سکتا۔ اور اگر تمثیل و شبابہت کی قید بٹھی جائے تو کچھ بہتر بیان رائج نہیں کیا جاسکتا اور اس طرز بیان کے رائج کرنے اور رواج پکڑنے میں نظری فنون کی اس خصوصیت سے کہ وہ عینی مشاہدات میں دست برداری کرتا ہوگی کچھ بہت اور تصور یعنی مشابہہ کام ادب اور ترجمان و بیان نہیں ہو سکتا۔ وہ دبی بیانات یا لفظی تصویر کی طرح ایک چیز ہو جائے گا۔ گردن بہرن جیسی، لب گلاب کے معنی اور سر میں غزو و حسن، کسی بہت طنناز کی لفظی تصویر یعنی تخیلہ رد عمل کے بیان کی حیثیت سے خواہ کسی قدر کامیاب ہو مگر کسی آدمی کی گردن آنکھ کو بہرن کی گردن نہیں معلوم ہوتی۔ لب گلاب کا غنچہ نہیں معلوم ہوتا۔ اور غزو و حسن کا نشہ کوئی عینی تجربہ نہیں۔ اور اگر کسی ہیئت میں بہرن کی گردن اور گلاب کا غنچہ م۔ ذکا ری اس رمزی طرز ادا کے قبول کئے بغیر ہی جو کام چلائی رہی اسلی ۴ اور پورے سر یکجا کر دیئے جائیں تو اس مجموعہ ہیئت کو یہ کہہ کر پیش نہیں کیا جاسکتا کہ یہ کوئی عینی مشہود ”تجربہ“ ہے اور مخرنی۔

دھری پکھی کہ اُس نے اپنی ارتقا و ترقی کی راہ شبیہ کشی اور تخیل گری
 قراوی اور قبلہ نما نقل کی اصل سے تطابق کو قرار دیا۔ یعنی وہ محض تخیل
 متصورہ اور مخلوقہ سے دست بردار ہو گئی۔ اور ظاہر ہے کہ "عینی"
 تجربہ و مشاہدہ کی قید کے بعد یعنی اس قید کے بعد کی تصور اور بہت
 وہ "مکمل" ہے جو تصور اور بہت کے موضوع کی آنکھ میں معلوم ہوتی
 ہے۔ نہ کہ تخیل متصورہ اور مخلوقہ کی گنجائش ہی بہت کم رہ جاتی ہے۔
 اور اسکا بہت بڑی حد تک منقولہ حقیقہ، اور محض بیانہ ہونا لازم
 آتا ہے۔ یعنی اسطرح سے مختصر مل جانے کے باوجود نظری فنون باعمل
 اُس کی بتائی ہوئی راہ پر بہت دور نہ چل سکے۔ مغربی بت تراشی اور مضمون
 بھیم تخیل ہے۔ دور نہ جمائیا کی عمل کے زمرے ہی میں نہ آ سکتی بلکہ تخیل
 حدیثہ حش بصارت کے زیر فرمان ہے۔ اسکی تکمیل آنکھوں کے ہاتھ
 میں، اور وہ شبہ بہت و تخیل کا پابند ہے۔ تخیل شبیہ کشی اور تخیل گری
 پر ابور ہے۔ تمام ہیئتاتی قدریں تناسب، توازن، ہم آہنگی، روش
 اور تنظیم و ترتیب وغیرہ وغیرہ اُسکے اوزاروں کی چھبوی میں ہیں بشرطیکہ
 وہ ان کو کسی "شے" کے وہ جیسی آنکھ کو معلوم ہوتی ہے و بسا دکھانے
 میں صرف ترسے یعنی جمائیا کی قدروں سے متصورہ ہیئت کو عینی
 مشاہدات سے تطابق ہونا چاہیے۔

نظریاتی تصورات کے علاوہ ایک اور عنصر جو اس روایت اور رجحان
 کے قائم ہونے میں معین و معاون ہوا وہ یہ تھا کہ فنکار خود مختار نہ تھا۔
 اور اس کا فن اور جہارت ایسے سرچستوں اور مربیوں کے تصرف میں
 تھا جو ان کو اپنے اغراض کا آلہ کار بنائے ہوئے تھے۔ مثلاً اگرچہ کو

نہی عقائد، روایات اور قصص کی تبلیغ کیلئے کسی آلہ کار، ذریعے اور
 وسیلے کی ضرورت تھی جو انکو عوام تک پہنچا دے۔ گرجوں کے بت
 اور تصویروں دراصل تبلیغ یعنی ناخو اندازہ، نا اثر قیام یافتہ عوام تک
 رسائی کے وسیلے اور ذریعے تھے۔ یعنی جو کتاب نہ پڑھ سکے وہ دیوار
 پر تصویریں دیکھ لے۔ مہراب، مقفہ گنبد، بیت، منار، سب دعوت
 نظر دیتے تھے۔ اور سنگ و خشت و آب و رنگ کی زبان میں عیسائیت
 کا وعظ کہتے تھے۔ ظاہر ہے کہ اس ضرورت کو پورا کرنے کیلئے تصویر کا
 معمولی آنکھوں میں دکاش اور نابالغ دماغوں کیلئے قابل گرفت ہونا لازم
 تھا۔ خود ضرورت ہی کی نوعیت میں تصویروں کا عام فہم صورت میں ہونا
 یعنی مثیلی اور یہی ہونا مضمر تھا۔ گرجوں سے علاوہ امرار، روسا میں سے
 جو مری تھے وہ یا تو یونانی اور رومی طرزوں کے دلدادہ تھے اور اس
 طرز کی چیزیں مانگتے تھے۔ یا اپنے روزمرہ کے ماحول و واقعات کی کھڑکی
 سے گریزا چاہتے تھے۔ اور دیواروں پر انکی شبیہیں دیکھ کر یہ ذوق پورا
 کرتے تھے۔ اور یہ دونوں ضرورتیں اور تھاٹھے نقل کشی کی شکلیں اختیار
 کر لیتے تھے۔ کیونکہ ذرا سی بدلی سی صورت میں یونانی فن کی کجائی ہی
 روایت تھی۔ اور امرار و روسا کبھی اکثر و بیشتر عوام ہی کا سامنا
 اور احساس رکھتے تھے۔ یعنی جو جانی پہچانی سرسبز الفہم شہابیتوں
 سے متحرک ہو سکے۔ فنکاری ایک غیر معمولی ذکی احسی کی اولاد ہے۔ یعنی
 فن کا احساس عوام سے کچھ ذکی تر ہوتا ہے۔ اور اس بڑھی ہوئی
 ذکاوت سے جو شے حد دراک میں آجاتی ہے یعنی محسوسہ اور مدد کہ
 ہو جاتی ہے۔ وہی فنی عمل کا تار پود منکر ایک عمل کی صورت میں مشہور

ہو جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ عوام میں سے بہت سے افراد ایک بڑھتی ہوئی
ذکاوت کے پروردہ عمل سے تحریک میں نہ کبھی آسکیں گے اور جس
تناسب سے عمل میں عنصر ذخیل ہوتا جائے گا اسی تناسب سے
وہ عوام سے بنید تر ہوتا چلا جائے گا۔ مگر آپ دیکھ چکے ہیں کہ
جس مادی ماحول میں فنکار اور فنکاری کام کر رہے تھے وہ چند
طرح اُس کو عوام سے باندھے ہوئے تھے۔ اور فنکار کا جادہ عمل
اگر ایک مقررہ «صرط مستقیم» نہ بھی مانا جائے تو اس سے بھٹک
کی حد سختی سے مقرر تھی۔ اور بہت بڑے فنکاروں کے علاوہ نہ
کسی کی ضرورت نے اُس کو بھٹکنے پر مجبور کیا اور نہ کوئی بلا ضرور بھٹکا
غرض ارسطو کی رہنمائی کے باوجود نظری فنون بالعموم اسی
جادے پر چلتے رہے جو افلاطون کے زاویہ نگاہ سے اُن کی اصل و
نہاد ہی کا تقاضہ نہ تھا۔ اور مغرب کے نظری فنون کی تواریخ اس بات
کی گواہی دے رہی ہے کہ اُس کا ان فنون کی راہ سے حملہ آور ہونا
صرف ایک چال نہ تھی بلکہ ایک بڑے گہرے مطالعے اور وقت نظر
کا ثبوت تھا۔ اور ارسطو کے نظریے کی تواریخیں کم گشتگی اور عملاً شرمندہ
وجود نہ ہونا اس بات کا ثبوت ہے کہ نظری فنون میں اُس کے نظریے
پر عمل پیرائی کا امکان محدود ہے۔ اگر افلاطون کا نقطہ خیال دقیق
اور عمیق نہ ہوتا، اور ارسطو کا نظری فنون کی اصل و نہاد سے قریب،
تو موجودہ انقلاب رو پذیر بھی نہ ہو سکتا۔ اور کب کب بغیر انقلابی
صورت لئے فنون کی روایات میں مبدل اور ضم ہو چکا ہوتا۔ کیونکہ
«جدید» انقلابی دراصل قدیمی ارسطو کے نظریات سے حامل اور

اُس پر کار بند ی پڑھ رہی ہیں۔ وہ نظری فنون میں بھی تخیل، تصور، تخلیق اور انفرادی احساس کی عنان آنکھوں کو سوئے رہنا چاہتے ہیں یعنی حیات وہ ہو جو آنکھ کو مشہود ہو۔ اور خود آنکھ پر وہ عینک پڑھی ہو جو مغربی یورپ والوں نے ادھر کھسکات سو برسوں میں یونانی مودلوں سے موثر ہو کر بنائی ہے۔

تو ”انقلاب“ دراصل ارسطوی نظریات کا ”ظہور“ بلکہ تسخیر ہے۔ گو اس ظہور نے جو انتہائی شکل لے لی ہے وہ انقلاب کے انتہا پسند عناصر کا مقامی پرتو ہے۔ بلکہ اُسکی ہجو ملیح ہے۔ ظاہر ہے کہ جہاں فن اور فنکاری کی پیداوار کا ایک بہت قلیل ہی حصہ انقلاب یا ارسطوی نظریات کی ہجو ملیح کی نوبت کو پہنچ جاتا ہے۔ مگر جہاں یہ ہجو ملیح کی نوبت کو نہیں بھی پہنچتا وہاں سبب ایک رحمت قائم رہ جاتی ہے گو یہ رحمت تمام فنون میں ہو سکتی ہے، خود فنون کی اصل نہاد ہی میں مضمر ہے، اور خود فنون ہی کی اصل و نہاد میں مضمر ہونے کی وجہ سے تمام فنون میں کم و بیش اپنے اپنے خصوص اور رنگ میں موجود ہے۔ یعنی فنکار کی بڑھی ہوئی ذکاوت، اکبر اہو تخیل، اور انفرادی احساس جس تناسب سے عمل میں دخیل ہوتا جائے گا اُسی تناسب سے عمل عام ذکاوت، تخیل اور احساس کے حدود سے پرے ہوتا چلا جائے گا چنانچہ کہا جا چکا ہے کہ ”اظہار“ اور ”عرض“ میں یعنی آزادی اور پابندی، انفرادیت اور تقسیم، اختراع اور سرعہ القہمی میں توازن قائم کرنا ہمیشہ اور عامتاہر فن میں ایک اہم علمی مسئلہ رہا ہے۔ مگر بصری فنون میں یہ بات بہت جلد نمایاں ہونے لگتی ہے۔ نقاشی میں زود قہمی کو ادب، موسیقی اور تہہہستی کی طرح مطلق العنان کر دینا چاہتے ہیں اور کاونٹر انقلابی انقلابی نقطہ خیال اور زاویہ نگاہ کے علمبردار ہیں۔ یعنی وہ تخیل تصور تخلیق ہے۔

مضمون ہے کیونکہ نقال کے ہاتھ میں ایک تیغ و دو دم ہوتی ہے۔ اُس کی
 زود فہم، جاگتی پھلی ہوئی اشارے کرتی شبیہیں، تخیل کو آسانی سے
 متحرک کر دیتی ہیں۔ اور سبیل خیالات و جذبات بہت آسانی سے
 چھوئے لگتا ہے۔ رادھا کی کرشن سے گلے میں باہیں ڈالے، منہ اٹھائے،
 آنکھوں میں آنکھیں ڈالے، بجائی نظروں سے دیکھنے رہنے کی، یا
 کرشن کے رادھا کو دریا میں نہاتے درختوں کی آڑ سے چھانکتے رہنے
 کی، تصویریں عامی سے عامی کے دل و دماغ میں جذبات و خیالات
 تصورات کی ایک سیل بہا دیتی۔ کیونکہ یہ عامیہ از مشاہدات و ذاتی
 تجربات سے اس قدر قریب اور ملتی جلتی ہوتی ہیں کہ سر دل و دماغ
 کے حق میں ایک "ہو" کا اثر رکھتی ہیں۔ اور عامیہ اگر کسی کے تخیل کی
 آب ہو گیلے ایک کنکری بن جاسکتی ہیں۔ متخیلہ فورا چکر لگا کر ایک سبیل
 خیالات میں پھنسے لگتا ہے۔ اور موضوع کے صاف نظائر، اشارات
 سے لبریز و مفصل ہونے کی وجہ سے تخیل بہت آسانی سے ایک راہ
 پر لگ جاتا ہے۔ اور بہت سہولت سے ایک مجوزہ رخ میں متحرک
 ہو جاتے لگتا ہے۔ اور ناظر کے دل میں خاص خاص قسم کے خیالات
 تازہ ہونے لگتے ہیں۔ اور اگر تیغ کا دوسرا دم یعنی خالص جمالیاتی دھما
 نہ بھی چلے یا کندبھی ہو جب بھی یہ دھما تو صرور گارگر ہوگی۔ اور جیسا
 کہ آپ مناسب محل پر قبل کہیں دیکھ چکے ہیں جمالیاتی قدروں تک
 رسائی رکھنے والے کم ہوتے ہیں۔ کیونکہ اس کے لئے ذکاوت میں کمی
 سی تیزی اور احساس کی تھوڑی تر شب درکار ہے۔ اور عامیوں کے
 انہو مثلاً نمائش وغیرہ جیسی جگہوں میں دلچسپی موضوعات پر اُن کے

تک محدود رہتی ہے۔ اور جمالیاتی قدریں یا پرسیدہ رہ جاتی ہیں۔ اور جب یہ قدریں نامانوس موضوع، کچھ تکنیکی پسکوں، یا محدود اقلیدسی شکلوں میں رونما ہوتی ہیں تو ظاہر ہے کہ ناپرسیدگی اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ چنانچہ موجودہ فنکاروں کی غایت تخیل اور انفرادی تصویریں جن میں تمام تکنیکی محاسن موجود ہوں غامی دل و دماغ کو متحرک نہیں کر سکتیں۔ کیونکہ یہ توار ہیں، دو دم نہیں۔ ان میں صرف ایک دھار ہے۔ اور یہ دھار بہ ذات خود تو کند نہیں۔ مگر لطیف اور نازک ہے۔ دماغی بنانے کے بلیدوں سے کند نہیں تراشے جاسکتے۔ اس کے لئے معمولی کلہاڑی ہی کچھ زیادہ موزوں آواز ہے۔ جمالیاتی قدریں عام مبالغہ ذکاوتوں اور احساسوں کے لئے زود اثر نہیں یعنی ان کے متحرک کرنے کی قدرت تیشائی شبیہات کے مقابلے میں قدرے دیراثر ہے۔ بالخصوص مصوری اور نقاشی کی صورتوں میں۔ اور صرف دیراثر ہی نہیں بلکہ لطیف کے چلنے کی طرح ایک لطیف اور نازک سطح کی بھی محتاج ہے۔ وہ مبالغہ ذکاوتوں پر نہیں چل سکتی۔ جمالیاتی قدریں دراصل ان نفسی احساسات کو متاثر کرتی ہیں جو نفس کی گہرائیوں میں دبے پڑے ہیں۔ جو کسی مخصوص خیال اور تجربے سے وابستہ نہیں۔ جو متنوع طریقوں پر ابھر سکتے ہیں۔ مثلاً روم یا تناسب یا توازن یا تضاد کا احساس اصوات کے ذریعہ سماعت، جسماتوں اور نور کے ذریعہ بصارت، اور ترکیات کے ذریعہ آنکھ، سمجھوں کے کی چھپڑ سے ابھر سکتا ہے۔ رادھا اور کرشن کی معاشقہ تضاد پر کی طرح روم، تناسب، اور توازن کا مظاہرہ کوئی تجربہ تخیل کے سامنے نہیں لاکھڑا کرتا ہے۔ اور کسی مجوزہ رخ میں اسکی تحریک نہیں

کرتا اور اسکو کسی تجربہ کی تازگی کی راہ پر نہیں لگا دیتا۔ وہ کسی مخصوص راہ، تجربے یا یاد سے منسلک ہی نہیں۔ جمالیاتی قدریں کیوں اور کیسے افر کرتی ہیں ہمیں معلوم نہیں۔ انکی اساس کہاں تک نفت یا یا منافع یا انسانیت یا شاید کچھ جانوریت کی اصل و نہاد تک پہنچتی ہے ہمیں نہیں معلوم۔ اور یہ جمالیات کے مسائل بھی نہیں۔ آپ بالکل اوائل ہی میں دیکھ چکے ہیں کہ ان قدروں میں کیوں متحرک کر دینے کی قدرت ہے ہم ہنوز نہیں پاسکے۔ جمالیاتی مطالعہ اس مقام سے شروع ہوتا ہے کہ ہم بعض قدروں سے ایک خاص طرح متاثر ہوتے ہیں۔ اور یہ قدریں نفس میں بعضے ڈوبی ہوئی قدروں کو بھید دیتی ہیں۔ بہر کیف اسباب و علل کچھ بھی ہوں اور جو بھی ہوں خالص جمالیاتی قدریں دیر اثر اور اثر کے لئے ایک خاص طرح کی زمین کی محتاج ہیں۔ خواہ یہ زمین خود جس طرح بھی تیار ہوتی ہو۔ غرض جن عملوں میں خالص جمالیاتی اور تکنیکی قدروں کی جلوہ گری ہوگی وہ بالعموم عوام کو نا آسودہ پھوڑ دینے اور جدید آرٹ انکا دلدادہ اور ترجیح جان ہونے کی وجہ سے عوام کی نظروں میں ”نا حسین“ ہو گیا ہے۔ وہ اس کے ”نا ڈکی“ اور ”نادان“ ٹھیل کو ابھارتا ہی نہیں۔ اور پھر جدید فن کے تنگی جمالیاتی و فنیوں سے کھنسے ہوئے ہونے کی وجہ سے اور عملوں کی فقط انھیں سامان حسن سے مشاطی کرنے کی وجہ سے اور عملوں کو اور ساز و سامان سے تقریباً معرکہ دینے کی وجہ سے ان میں اس قسم کی قدریں بہت محدود ہو جاتی ہیں جن کو میں نے ثانوی اور ضمنی قرار دی ہیں۔ اور جن کو بعض مدرسہ خیال کے لوگ اہم قرار دیتے ہیں۔ یعنی جذبات کی تعلیم و تربیت۔ اخلاقی یا اور کسی قسم کی

افادیت وغیرہ ظاہر ہے کہ حسیات کے علاوہ تعلیم و تربیت کی اور راہیں
 یہ فن اپنے اوپر بند کر لیتا ہے اور کل کے بہ کرشمہ دو کار کر جانے کا موقع
 بہت تنگ ہو جاتا ہے۔ اور اس سے فن کی جامعیت، معنویت اور
 افادیت میں نمایاں کمی آ جاتی ہے۔ اور گویہ کمی عیب کی حد کو نہ چھوڑتی
 ہو مگر ایک قصور ضرور ہے۔

منشی سجاد حسین

— (کا اخبار) —

اودھ پنچ

جس کا اجراء ۱۸۸۷ء میں ہوا تھا، جس کے مضامین اور
ظرافت نگاری کا دھاک آج تک اردو ادب کے شیدائیوں کے
دلوں پر قائم ہے۔

اودھ پنچ میں چھپنے والے مضامین وقت کی رفتار کے لحاظ سے
پرانے ہو چکے ہیں لیکن ان کی افادیت سدہا رہے۔ برسوں ایسے چھپنے والے
مضامین کا بخور۔

انتخاب اودھ پنچ

کے نام سے ادارہ کتابی دنیا نہایت خوبصورت طریقہ سے شائع کر رہا ہے
"انتخاب اودھ پنچ" میں اس زمانہ کے مشہور مزاح نگار منشی سجاد حسین،
اکبر الہ آبادی، پنڈت رتن ناتھ سرشار، محبوب بیگ ستم ظریف، پنڈت
نرہیون ناتھ بھجڑ، نواب سید محمد آزاد، پنڈت جواہر پرشاد برقی،
احمد علی شوق، حکیم ممتاز حسین عثمانی، عبدالعزیز شہباز وغیرہ کے مضامین
شامل ہیں۔

ناشر کتابی دنیا لکھنؤ

